Lauer / Lü (Hrsg.)

—

West-östliche Wahlverwandtschaften

Die Herausgeber:

Gerhard Lauer ist Professor für Digital Humanities an der Universität Basel. Zuletzt erschienen Johann Friedrich Blumenbach. Race and Natural History, 1750–1850 (zus. mit N. Rupke, 2019) und Wilhelm von Humboldt. Schriften zur Bildung (2017).

Yixu Lü ist Professorin für Germanistik an der University of Sydney. Zuletzt erschien The World Within: Self-perception and images of the Other in German literatures and cultures (zus. mit A. Bandhauer, T. Lay, P. Morgan, 2018).

West-östliche Wahlverwandtschaften

Hans Bethge
und die historischen und ästhetischen Konstellationen um 1900

Herausgegeben von
Gerhard Lauer
Yixu Lü

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit großzügiger Förderung
durch die Alexander von Humboldt-Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2020 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Sterben Sie Deutsch-Sarangi von Hans Bethge. Titelseite-Design von E R Weiss 1907. Herausgegeben von Insel-Verlag, Leipzig. Mittelalterliche Chinesisch; Bildanbieter: Lebrecht Music & Arts / Alamy Stock Foto © alamy.com – Bild-ID: ERH747

Print-ISBN 978-3-8260-6879-9
PDF-ISBN 978-3-8260-7203-1
https://doi.org/10.36202/9783826072031

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

III.

Die Ästhetisierung der Lebenswelt und der Orientalismus um 1900. Das Beispiel Hans Bethge

Gerhard Lauer und Yixu Lü

Hans Bethge (1871–1946) war ein Schöpfer von Nachdichtungen par excellence. Seine Gedichte nach Vorlagen aus aller Welt galten Generationen von Lesern als Inbegriff lyrischen Sprechens, geschätzt von dem Komponisten Gustav Mahler oder dem Bildhauer Wilhelm Lehmbruck, von dem ‚Dichterprinzen' Emil von Schoenaich-Carolath oder dem Maler Heinrich Vogeler.[1] Sein erfolgreichster Band von Nachdichtungen, die 1907 im Insel-Verlag veröffentlichte Sammlung *Die chinesische Flöte*, erschien in mehr als 100 000 Exemplaren. Bald nach dem Erfolg dieser Sammlung hat Bethge seine eigenen Versuche als Lyriker, Romancier und Dramatiker weitgehend aufgegeben,[2] und das Nachdichten chinesischer und japanischer, indischer, persischer und arabischer Lyrik zum Mittelpunkt seines Schaffens gemacht. Fast alle seine Nachdichtungen erschienen in mehreren Auflagen und in den aufwendig ausgestatten Bänden des künstlerischen Aufbruchs um 1900, wie etwa im Leipziger Insel-Verlag. Literaturhistorisch zählen sie zur Neuromantik und zum Jugendstil. Anders gesagt, gerade weil Hans Bethge ein Nachdichter war, ist er eine prototypische Erscheinung des Literaturbetriebs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Bethge hatte schon als Primaner in Dessau Lyrik geschrieben, sich dann in Berlin als Dichter niedergelassen und mit 26 Jahren erste Gedichte veröffentlicht. In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg veröffentlichte Bethge zwei Neuerscheinungen pro Jahr, darunter Essays über die Künstlerkolonie Worpswede oder über Hölderlin, Reisetagebücher beispielsweise über seine Begegnung mit der Kunst des alten Ägyptens und immer

---

1 Bernd Löffler, *Hans Bethge in Kirchheim/Teck*, Marbach 1991.

2 In Auswahl: *Syrinx. Ein Skizzenbuch*, Breslau: Schottländer 1897; *Die stillen Inseln. Gedichte*, Berlin: Schuster & Löffler 1898; *Die Feste der Jugend. Gedichte*, Berlin: Schuster & Löffler 1901; *Der gelbe Kater. Novellen*, Berlin: Schuster & Löffler 1902; *Elisa. Tagebuch eines Liebenden*, Leipzig: Seemann 1903; *Totenspiele in Versen*, Stuttgart: Juncker 1903; spät erschienen u.a. *Kleine Komödien. Anekdoten*, Gütersloh: Bertelsmann 1943 und *Heitere Miniaturen. Anekdoten*, Prag, Berlin, Leipzig: Noebe 1944.

wieder und immer öfter Nachdichtungen.[3] Damit stand Bethge nicht allein. Wenn etwas Bethge und seine Zeit kennzeichnet, dann die Selbstverständlichkeit, mit der sich junge Leute als Schriftsteller und Künstler etabliert und sich damit dem Druck des Literaturmarktes auszusetzen hatten, der immer mehr Neuerscheinungen brauchte, damit ein Name im rasch anwachsenden Literaturbetrieb um 1900 sichtbar blieb. Der Literatur-, Kunst- und Musikbetrieb im Kaiserreich ermöglichte Künstlerbiographien wie diejenige Bethges, als wäre eine Gesellschaft ohne Kunst nicht denkbar.

Zu dieser Selbstverständlichkeit der Kunst im Alltag gehörte auch die Kritik an eben dieser gepflegten Beliebigkeit des künstlerischen Schreibens. Walter Benjamins Rezension von Bethges Tagebuch *Ägyptische Reise* von 1926 ist eine zeittypische Kritik an der Konventionalität der damaligen künstlerischen Erzeugnisse, denn Benjamin rügt, dass das „Betteldeutsch" Bethges auf Rotationspapier gehöre, nicht aber auf das „edle Material" der aufwendig ausgestatteten Bände des Berliner Euphorion-Verlags.[4] Tatsächlich aber hängt das eine mit dem anderen zusammen, der künstlerische Anspruch und die Massenproduktion, das Dichtertum und der Literaturbetrieb. Gedichte zu schreiben gehörte sich für jeden Primaner wie die exklusive Aufmachung von künstlerischer Massenware. Bethge ist da keine Ausnahme, sondern einer unter vielen, auch dort, wo er Goethe nachahmt und seinen eigenen Hafis dichtet, der im gleichen Inselverlag 1910 zum ersten Mal erschienen ist, in dem ein Jahr zuvor auch Goethes *West-östlicher Divan* als Teil der von Erich Schmidt herausgegebenen, sechsbändigen ‚Volksgoethe'-Ausgabe veröffentlicht wurde, die dann die Grundlage für die Goethe-Kriegsausgabe von 1915 bildete.[5] Die massenhafte Ästhetisierung der Lebenswelt schien damals keine Grenzen zu kennen. Nachdichtungen sind daher ein typisches Phänomen einer Gesellschaft, die ihren ‚Volksgoethe' und die Lyrik exotischer Völker für die eigene Selbstverständigung herangezogen hat.

In dieses Tableau einer intensiven kulturellen Vergesellschaftung um 1900 fügt sich auch Alma Mahlers Erinnerung an Bethges Band *Die Chinesische Flöte* ein. In ihrer Autobiographie *Mein Leben* berichtet sie, wie

---

3 In Auswahl: *Worpswede. Essay*, Berlin: Bard Marquardt 1904; *Hölderlin. Essay*, Berlin: Schuster & Löffler 1904; *Hafis. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel 1910; *Japanischer Frühling. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel 1911; *Arabische Nächte. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel 1912; *Die indische Harfe. Nachdichtungen*, Berlin: Morawe & Scheffelt 1913.

4 Walter Benjamin, Rezension zu Hans Bethge, *Ägyptische Reise. Ein Tagebuch*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. 3: *Kritiken und Rezensionen*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 33.

5 Philip Ajouri, Der ‚Volksgoethe' von Erich Schmidt. Eine populäre Goethe-Ausgabe um 1900, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 59 (2015), S. 208–239.

der befreundete Hofrat Dr. Theobald Pollak der Familie Mahler ein Exemplar der *Chinesischen Flöte* geschenkt habe:

> Er brachte mir die kostbarsten Leckerbissen, Bücher, Noten. Und so kam er einmal mit Bethges *Chinesischer Flöte*, einer Sammlung von Gedichten, vor allem von Li-Tai-Pe. Die Gedichte entzückten mich, und ich las sie Gustav Mahler immer wieder vor, bis er daraus, Jahre später, *Das Lied von der Erde* machte.[6]

Bethges Nachdichtungen erscheinen hier unter den Kostbarkeiten, mit denen man sich damals in gebildeten Kreisen beschenkt hat. Li-Tai-Pe ist als Name dort so geläufig wie die Namen Hölderlins oder Dauthendeys. Sie dekorieren den Alltag, dienen der eigenen Selbstreflexion und sind zugleich das Inventar für grosse Kunst. Bethge war sich der Aufgabe seiner Gedichte für die Ausstattung der bürgerlichen Welt nur zu bewusst. Für seine Nachdichtung hat er weder den Anspruch grosser Kunst erhoben, noch verstand er sich selbst als ein neuer Hölderlin, eher als einen Flaneur, Kunstkenner und -geniesser, für den ein Leben in der Kunst eine alltägliche Selbstverständlichkeit war. In seinem *Selbstporträt*, das er zu seinem fünfzigsten Geburtstag verfertigt hat, beschreibt er sich als Mann der vielen kunstsinnigen Eigenschaften, aber ohne Charakter:

> Ich schreite nicht mit hochgesteckten Zielen durch die lichten und dunklen Tage dieses Daseins, sondern ich schlendere ziellos über die Erde hin [...] Völlig überschäumend vermag ich nicht zu sein, denn das Geschick verlieh mir Beherrschtheit. Oekonomie des Gefühls, Gelassenheit der Lebensführung. Es ist daher auch ganz in der Ordnung, daß die letzten Leidenschaften nicht zu mir kamen oder ich nicht zu ihnen. [...] Nun bin ich fünfzig. Ich schreibe Verse, Erzählungen, Aufsätze, immer wieder, da ich nichts anders kann, hierüber verrinnt das Dasein. Ich schreibe stockend, mit geringer Ausdauer, in kleinen Absätzen, intuitiv und unmethodisch, meistens eine Qual. Am wohlsten fühle ich mich, wenn ich faul auf dem Deck eines Schiffes liege und die Erquickung der Sonne der Seeluft atme, wenn ich am heiterem Frühjahrsmorgen in einem leichten Nachen über den Comer See treibe, wenn ich mich am Rande der südlichen See oder auf einer bunten Bergwiese dehne.[7]

Die Eigenschaften, die Bethge in seinem *Selbstporträt* aneinanderreiht, sind alles Topoi des gepflegten künstlerischen Lebens. Die Ästhetisierung der Alltagswelt ist für ihn selbstverständlich, und zwar in dem Sinne, den der Kultursoziologe Friedrich Tenbruck herausgestellt hat, dass sich erst die Moderne als eine Kultur begreift.[8] Anders als vormoderne Gesellschaf-

---

6 Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt/M. 1963, S. 15.

7 Hans Bethge, Selbstporträt, in: Neues Wiener Journal (10. Januar 1926), S. 12.

8 Friedrich Tenbruck, *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne*, Opladen 1989.

ten sieht die moderne Gesellschaft nicht von jeder Stelle gleich aus. Auf die Gesellschaft gibt es viele, einander widersprechende Perspektiven. Kultur ist der Ort für die Aushandlung der divergierenden Perspektiven, denn die Künste rücken Perspektivität und Subjektivität der Weltsichten in ihren Mittelpunkt. Erst in der Moderne sind wir daher darauf angewiesen, uns kulturell zu vergesellschaften, um zu verstehen, in welcher Gesellschaft wir leben und leben wollen.

Das trifft insbesondere für die europäischen Gesellschaften um 1900 zu, wenn durch eine größere Alphabetisierung, den steigenden Wohlstand und neue Medien die Kunstformen mehr und ihre gesellschaftlichen Funktionen vielfältiger werden.[9] Funktionale Ausdifferenzierung und Pluralisierung der künstlerischen Möglichkeiten sind die Folge. Der exklusiv verbreitete Gedichtband eines Stefan George und die vielgelesenen Nachdichtungen Hans Bethges sind zwei Seiten einer Medaille. Nachdichtungen entsprechen zwar nicht dem Autonomiegebot der modernen Künste. Aber anzunehmen, dass sich die modernen Künste mit Notwendigkeit immer mehr in Richtung Autonomie und Originalität entwickeln würden, geht an dem für die Moderne so wesentlichen Umstand vorbei, dass erst sie eine Vervielfältigung möglicher Funktionen der Künste erlaubt, ja für die gesellschaftliche Selbstverständigung braucht, den massentauglichen Roman ebenso wie die kunstfertige Lyrik oder das Gedicht für die wenigen Auserwählten. Bethges Nachdichtungen fügen sich in diesen Modernisierungsprozess der Künste ein, sind so etwas wie Kunsthandwerk wie es damals in den Wiener Werkstätten oder im Dessauer Bauhaus kultiviert wurde. Im Englischen würde man vielleicht von *middle brow literature* sprechen, einer Literatur, die anspruchsvolle Kunstfertigkeit und Massenadressierung verbindet. Bethges Gedichtbände werden deshalb in hohen Auflagen gedruckt. Sie werden nicht nur von den bürgerlichen Hausvätern gelesen, sondern auch von Künstlern wie Gustav Mahler und Franz Kafka.[10]

Der Erfolg von Bethges Nachdichtungen hat nicht zuletzt mit der Vervielfältigung der Perspektiven auf die gesellschaftliche Selbstverständigung zu tun, die unter Begriffen wie Exotismus, Orientalismus und Kolonialismus diskutiert werden. Als Inspiration für die Künste im deutschen Sprachraum gewinnt die Kunst Japans oder Chinas erst um 1900 an Geltung, bestimmt die Ausstattung der Wohnräume von der Palme bis

---

9 Horst Thomé, Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 7: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus, 1890–1918*, hrsg. von York-Gothart Mix, München 2000, S. 15–27.

10 Ralf J. Goebel, Constructing Chinese History. Kafka's and Dittmar's Orientalist Discourse, in: Publications of the Modern Language Association 108,1 (1993), S. 59–71.

zum Sofadekor, wird zum Motivinventar der Künste und regt das Experimentieren mit ganz anderen Ausdrucksformen an. Der Kolonialismus wird kulturell ausgewertet, wird für die Selbstverständigung der europäischen Gesellschaften wesentlich. Er ist ein gesamteuropäisches Phänomen, man könnte auch sagen eine Mode, die auch den Ersten Weltkrieg überdauert hat. „China ist Mode.“, so beschreibt der Publizist Robert Neumann mit spitzer Übertreibung die China-Begeisterung seiner Zeitgenossen. „Man übersetzt den Tao Te King, als wäre er von Rudolf Steiner. Oder man übersetzt ihn in Versen. Man sammelt Gegenstände aus Jade. Man spielt Mah-Jong. Und man assimiliert sich die Lyrik Li Tai Pos.“[11] Die Weltausstellungen in Paris 1900 oder St. Louis 1904 haben die China-Mode einem breiten Publikum sinnfällig vor Augen gestellt.[12] Wie gängig die China-Begeisterung war, belegt auch ihre so problematische Seite von Imperialismus und Rassismus. China und andere Länder des ‚globalen Südens‘ sind nicht nur Sehnsuchtsort kritischer Intellektueller, sondern zugleich das Betätigungsfeld imperialer Weltmachtbestrebungen und rassistischer Abwertung anderer. Der Nachklang der berüchtigten ‚Hunnenrede‘ des Kaisers ist in den vielen Abenteuerromanen dieser Zeit hörbar, in denen ein deutscher Jüngling seine Reifeprüfung zum Kolonialherren durch seine Beteiligung an der Niederschlagung des Boxeraufstandes besteht.[13] Die Topik und Metaphorik des Redens über die kaiserzeitliche Gesellschaft kommt selten ohne solche exotistischen Stereotypen aus. Auch das gehört zur Mode der China-Begeisterung um 1900.

Um Hans Bethges Nachdichtungen angemessen einordnen zu können, lohnt es sich, eine Unterscheidung zu berücksichtigen, die Andrea Polaschegg vorgeschlagen hat. Sie unterscheidet zwischen einer Dichotomie der Differenz und einer Dichotomie der Distanz. Unterscheidet man in der Dichotomie der Differenz zwischen dem Eigenen und dem Anderen, dann geht es um Identität. Unterscheidet man dagegen in der Dichotomie der Distanz zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, dann geht es um Verstehen.[14] Bethges Nachdichtungen wollen nicht China oder Japan verstehen. Li Tai Po ist für ihn und seine Leser ein bekannter Anderer.[15] Die aufgerufenen Topoi zielen vielmehr auf die subjektive

---

[11] Robert Neumann, Li Tai Po: Ein deutscher Dichter, in: Die neue Bücherschau. Buchkritische Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kulturpolitik 6 (1928), S. 77–81.

[12] Ulrich Mölk/Heinrich Detering, *Perspektiven der Modernisierung. Die Pariser Weltausstellung, die Arbeiterbewegung, das koloniale China in europäischen und amerikanischen Kulturzeitschriften um 1900*, Göttingen 2010.

[13] Yixu Lu, German Colonial Fiction on China. The Boxer Uprising of 1900, in: German Life and Letters 59, 1 (2005), S. 78–100.

[14] Vgl. Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin 2005, S. 41–43.

[15] Vgl. auch Ruth Florack, *Bekannte Fremde. Zur Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Berlin 2012.

Selbst- und Weltversicherung seiner deutschen Leser. Man könnte auch sagen, dass Bethges Umgang mit der fremden Kultur ein typisches Beispiel für viele Künstler seiner Zeit darstellt. Jürgen Osterhammel spricht von einer „kulturellen Inkorporation",[16] wenn das Fremde in das Eigene inkorperiert und für eigene Zwecke verwendet wird. In diesem Prozeß der Aneignung fremder Kulturen gilt weder eine kritische Hinterfragung der eigenen Identität noch ein absichtliches Abwerten des Fremden. Für Bethge ist das China der Tang-Zeit kein fremdes Land, sondern ein poetisches Experimentierfeld subjektiver Selbstversicherung.

Bethge setzt keinen Trennungsstrich zwischen der eigenen Gegenwart und der altchinesischen Lyrik, sondern adaptiert mit allen poetischen Freiheiten die chinesischen Vorlagen, damit sie europäischen Publikumserwartungen entsprechen. Die trinkseligen und weltverlorenen Dichter des alten Chinas sind ihm Seelenverwandte der europäischen Leser. Erst in der altchinesischen Verkleidung spricht sich für Bethge die europäische Seele aus. Das ist mehr als Exotismus und Orientalismus im Sinne Saids. Es ist der Versuch, im Anderen, in der Einkleidung der altchinesischen Lyrik, das Eigene zum Ausdruck zu bringen. Dass seine Nachdichtungen offensichtlich den Ton seiner Zeit getroffen haben, zeigen die Vertonungen dieser Gedichte durch so unterschiedliche Komponisten wie Richard Strauss und Arnold Schönberg, Hanns Eisler und Karol Szymanowski. Heute würden wir vielleicht weniger von Nachdichtung sprechen, sondern eher von Remix. Denn Bethge ist es mit seinen Nachdichtungen gelungen, aus den Versatzstücken der altchinesischen Lyrik einen eigenen Stil zu formen, der dann zur Vorlage für das Weiterdichten und Komponieren durch andere wurde. Gleiches wird man für seine Reisetagebücher nicht sagen können, die von kulturellen Stereotypen nur so wimmeln. In Hans Bethges Werkbiographie treten somit alle Widersprüche der Schriftstellerei in einer so sehr auf kulturelle Selbstverständigung ausgerichtete Gesellschaft hervor. Er ist darum Beispiel für eine Epoche der Literatur und ihrer Weltaneignung, die zwar vergangen ist, deren Folgen uns aber noch heute beschäftigen. Denn die transkulturellen Erfahrungen um 1900 sind viel facettenreicher, als dass man sie mit dem binär operierenden Begriff des Orientalismus erfassen kann. Ihre eigene Logik mindestens als Vorgeschichte für unsere gegenwärtigen Debatten um die Globalisierung zu verstehen, das ist die Aufgabe dieses Bandes.

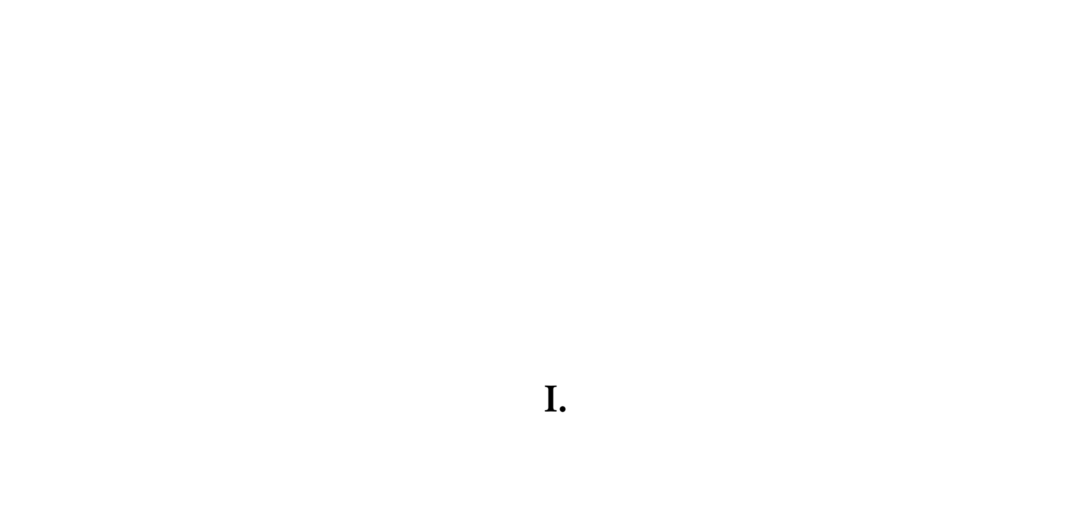
*

---

[16] Jürgen Osterhammel, *Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich*, Göttingen 2001, S. 217.

Vom 18. bis zum 20. Februar 2018 fand an der University of Sydney das Humboldt-Kolleg *West-östliche Wahlverwandtschaft: Hans Bethge und die historischen und ästhetischen Konstellationen um 1900* statt. Die ausgewählten Beiträge der Tagung liegen mit diesem Band nun in überarbeiteter Fassung vor. Der erste Teil befasst sich mit dem Lyriker und Reiseschriftsteller Hans Bethge. Im Mittelpunkt steht sein erfolgreichster Band, *Die Chinesische Flöte* von 1907. Der zweite Teil schlüsselt die Kontexte der Asien-Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf, der dritte Teil diskutiert schließlich verschiedene andere künstlerische Übersetzungen der Interessen für die Länder des asiatischen Kulturraums. Es ist unsere Absicht, Bethges Umgang mit anderen kulturellen Ausdrucks- und Lebensformen verständlich zu machen, kulturgeschichtliche und politische Kontexte aufzuzeigen, und damit einen Beitrag zu den Debatten um den Postkolonialismus, die Geschichte des Kolonialismus und der Globalisierung zu liefern. Gerade weil Bethge in vieler Hinsicht so typisch und oft genug auch so stereotypisch für die kulturelle Aneignung des anderen ist, ist er ein Beispiel, für manche auch ein Fall der widerspruchsvollen und alles andere als einsinnigen kulturellen Expansion nach 1900.

Die Tagung in Sydney war nur dank der großzügigen Förderung durch die Alexander von Humboldt-Stiftung möglich, für die wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken möchten. Bedanken möchten wir uns auch bei Daniel Seger vom Verlag Königshausen und Neumann, dessen verbindliche Aufmerksamkeit eine unkomplizierte Drucklegung ermöglicht hat. Schließlich danken wir herzlich den Beiträgern aus drei Kontinenten für ihre Mitarbeit an einem kleinen Stück globaler Germanistik.



I.

Mahler und Bethge

Gerhard Lauer

Mahlers Vertonung von sieben Gedichten in sechs Teilen aus Hans Bethges Sammlung *Die Chinesische Flöte* hat nichts mit China um 1900 zu tun und alles mit der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts. *Das Lied von der Erde für Tenor, Alt und Orchester*, 1908/09 in Toblach komponiert und nach Mahlers Tod am 20. November 1911 in München unter Bruno Walter uraufgeführt, zeigt grandios, wie die Musik die imaginäre west-östliche Wahlverwandtschaft zu einer Botschaft an die Menschheit universalisiert. Einen hochzielenderen Anspruch als ihn dieser Liederzyklus erhebt, lässt sich kaum formulieren. Mahlers Musik spricht über Menschheit, über Tod und Erlösung, über nichts weniger. Im Folgenden beschränke ich mich auf das letzte der sechs Lieder, *Der Abschied* überschrieben. Um jedoch zu verstehen, wie die Kunst Mahlers einen solchen unendlich gesteigerten Anspruch überhaupt stellen konnte und welche Funktion die Gedichte Hans Bethges für diesen Finalsatz haben, gehe ich zunächst einen Schritt zurück in die Geschichte der Erfindung der romantischen Musik und ihrer Universalisierung im langen 19. Jahrhundert. Erst dann wird verständlich, was diese Musik will: Alles.

I.

Zu den Wunderlichkeiten der europäischen Musikgeschichte gehört die Erfindung der romantischen Musik. Anders als die Musikstile und -gattungen vor ihr geht diese Musik nicht einfach aus der ihr vorausgehenden Musik hervor, sondern entsteht aus der Literatur. Sie wird programmatisch von Schriftstellern entworfen und dann erst durch Komponisten in Töne gesetzt.[1] 1797 erfindet Wilhelm Heinrich Wackenroder die Gattung des Tonkünstlerromans.[2] Für die Hauptfigur seiner Erzählung *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* ist die Erfahrung des Musikhörens religiöse Überwältigung, etwas was die Musik-

[1] Corina Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003; Hanna Stegbauer, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik*, Göttingen 2006.

[2] Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart 1993.

ästhetik zuvor etwa bei Heinrich Wilhelm v. Gerstenberg, Christian Gottfried Körners *Ueber die Charakterdarstellung in der Musik* oder Wilhelm Heinses *Hildegard von Hohenthal*, in der Sturm-und-Drang-Musik der Bach-Söhne oder in der Symphonik Josef Martin Kraus ansatzweise kannte. Bei Wackenroder wird Musik zu mehr als nur reinem Ausdruck der Empfindung. Sie wird kunstreligiös gesteigert, ausgedehnt zu einer das Subjekt übersteigenden Welterfahrung:

> „Vornehmlich besuchte er die Kirchen und hörte die heiligen Oratorien, Cantilenen und Chöre mit vollem Posaunen- und Trompetenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobey er oft, aus innerer Andacht, demütig auf den Knieen lag. Ehe die Musik anbrach, war es ihm, wenn er so in dem gedrängten, leise murmelnden Gewimmel der Volksmenge stand, als wenn er das gewöhnliche und gemeine Leben der Menschen, als einen großen Jahrmarkt unmelodisch durcheinander und um sich herum summen hörte; sein Kopf ward von leeren, irdischen Kleinigkeiten betäubt. Erwartungsvoll harrte er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern, und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen.“[3]

Eine solche, das Subjekt entgrenzende Erfahrung schreibt der Musik Eigenschaften zu, die der Musik bis dahin, der Musik des 18. Jahrhunderts und der Wiener Klassik nicht zu eigen war. In seiner Abhandlung über *Das musikalische Hören der Neuzeit* spricht daher Heinrich Besseler mit Recht von einem neuen Hören um 1800, dem Hören in selbstvergessener Hingebung, das sich programmatisch vom bisherigen, aufmerksamen und selbstgewissen Hören der Musik unterscheide.[4] Wackenroder, auch sein Freund Ludwig Tieck, dann auch besonders wirkungsvoll E.T.A. Hoff-

---

[3] Wilhelm Wackenroder, Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, S. 234–236.

[4] Heinrich Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit, in: *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig* 155, 6, (1978), S. 104–174, bes. S. 152f.

mann entwerfen am programmatischen Reißbrett der Romantik eine Musik, die frei sein solle, frei von Ausdruckskonventionen und von Gattungen, unendlich in der Vielfalt ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, ihrer Instrumente, Satzformen, Melodien oder wie es Ludwig Tieck in seiner kleinen Abhandlung *Symphonien* beschreibt: „Der Componist hat hier ein unendliches Feld, seine Gewalt, seinen Tiefsinn zu zeigen; hier kann er die hohe poetische Sprache reden, die das Wunderbarste in uns enthüllt, und alle Tiefen aufdeckt, hier kann er die größten, die grotteskesten Bilder erwecken und ihre verschlossene Grotte öffnen, Freude und Schmerz, Wonne und Wehmut gehen hier nebeneinander, dazwischen die seltsamsten Ahndungen, Glanz und Funkeln zwischen den Gruppen, und alles jagt und verfolgt sich und kehrt zurück, und die horchende Seele jauchzt in dieser vollen Herrlichkeit".[5] Die Musik ahmt nicht nach, auch keine menschlichen Empfindungen, sondern enthüllt in „räthselhafter Sprache das Räthselhafteste".[6] Das ist der hochzielende Anspruch romantischer Musik.

Die romantische Imagination der Musik hatte keine damals hörbare Musik zur Vorlage. Sie ist die Vision einer anderen Musik.[7] Die Töne dieser Musik „sind eine abgesonderte Welt für sich selbst", schreibt Tieck in seiner Abhandlung *Töne* und fährt fort: „Sie sind gleichsam ein neues Licht, eine neue Sonne, eine neue Erde, die im Licht auf unserer Erde entstanden ist."[8] August Wilhelm Schlegel setzt neue Musik mit der Harmonie gleich, aber einer Harmonie jenseits der Ordnungen des hergebrachten Tonsatzes: „Die Harmonie", schreibt Schlegel, „wäre also das eigentlich mystische Prinzip in der Musik".[9] So wie der Christenmensch nach dem Übersinnlichen strebe, suche die Harmonie eine Unendlichkeit, für die keine Ordnung angegeben werden könne und über die nur in einer an Unverständlichkeit grenzenden Sprache näherungsweise gesprochen werden kann.

Wie sehr die mystische Unordnung gemessen an der bisherigen Ordnung der Musik einer romantischen Programmatik folgt, wird deutlich in E.T.A. Hoffmanns Idealisierung der alten Musik, besonders der Kirchenmusik Palestrinas. In seiner Abhandlung *Alte und neue Kirchenmusik* für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* setzt Hoffmann der antiken Plastik,

---

5 Wilhelm Wackenroder, [Ludwig Tieck], *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 261.

6 Wilhelm Wackenroder, [Ludwig Tieck], *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 262.

7 Steven Paul Scher, Wackenroder`s Vision of Music, in: Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven 1968, S. 13–35, bes. S. 31.

8 Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 241.

9 August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über Ästhetik, in: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen 1798–1827*. Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1989, S. 380.

Linie bzw. Melodie, der Nachahmung bestimmter Gefühle, der Einheit des Affekts und der humanen Kunst die christliche Musik, ihre Betonung der Farbe bzw. Harmonie, ihr Ausdruck eines unendlichen Gefühls, das einzelne Gefühle übersteigt, entgegen und betont den absoluten Bedeutungsanspruch dieser neuen Musik. Sie nennt er eine heilige Kunst und ihre Voraussetzung ist ein einfacher, reiner Glaube. „Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord," schreibt Hoffmann in seiner Rezension von 1810, „im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend."[10] Carl Dahlhaus hat diese romantische Konzeption der Musik auch als „Metaphysik der Instrumentalmusik"[11] bezeichnet. Etwas missverständlich wird diese Konzeption auch als ‚absolute Musik' bezeichnet. Umschrieben wird damit eine Musik, die es so um 1800 noch nicht gibt. Sie soll nicht weniger als ein wortloser Verweis auf das Absolute sein. Nur die Musik kann den höchsten Ausdruck erreichen, nicht die bedeutungsgebundene Poesie. Nur die Musik kann die Harmonie über die Melodie stellen, das Unbestimmte über das Bestimmte, einander widersprechende Ausdrucksformen von der Groteske bis zur Elegie in einem Werk zusammenführen und eine reine, von jeder konkreten Bedeutung entbundene poetische Sprache reden, ja singen, die sich an keine musikalische Grammatik des Tonsatzes zu halten scheint.

Zusammengehalten wird die programmatische Formlosigkeit durch die Episierung der Musik. Die Musik folgt nicht den Regeln des Tonsatzes und der Dramaturgie der Sonatenhauptsatzform, sondern erzählt von Himmel und Erde, der die Menschen übersteigende Liebe und erzählt davon in einer Sprache, die aller menschlichen Sprache vorausgeht. Sie braucht Programme und poetische Titel nur darum, um noch von irdischen Hörern verstanden werden zu können. Die Programme machen die absolute Musik näherungsweise verständlich, denn sonst bliebe diese Musik eine abgesonderte, unverstandene Welt für sich selbst.

Aber wie komponiert man eine solche Musik der reinen, mystischen Harmonie, wie komponiert man absolut jenseits irdischer Ordnungen? Vor dieser Aufgabe standen die jungen Komponisten nach 1800, die sich

---

[10] E.T.A. Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik, in: ders., *Sämtliche Werke*. Bd. 2/1, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1993, S. 503–531, S. 508. Ähnlich dann auch die Musikkonversation im 38. Kapitel der *Serapions-Brüder* von 1819.

[11] Carl Dahlhaus, Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik, in: Archiv für Musikwissenschaft 29 (1972), S. 167–181, S. 177.

den romantischen Anspruch zu eigen gemacht haben. Bei Beethoven konnten die jungen Komponisten nur in Ansätzen eine Vorlage finden, etwa in dessen *Mondscheinsonate* (op. 27, Nr. 2) mit ihrer, von der herkömmlichen Sonatenform untypischen Anlage, Tempi-Gestaltung der Sätze und der Vorliebe für die Klangfarbe des neapolitanischen Sextakkords im dritten Satz der Sonate, was alles begründet, warum die Sonate auch den Untertitel *Sonata quasi una fantasia* trägt.[12] Nicht zufällig ist bis heute bei dieser Sonate unklar, ob im ersten Satz das Pedal die ganze Zeit gedrückt bleiben soll, also die Musik ineinander verschwimmt und das Ganze einem Trauermarsch oder einer nächtlichen Bootsfahrt ähneln solle oder nicht.

Bei allen Freiheiten, die sich Beethoven nimmt, der neuen Manier, in der er bewusst mit den mittleren Klaviersonaten zu komponieren begonnen hat, so ist seine Musik selbstverständlich von Ordnungsvorstellungen über die Form der Sonate, über die dramatischen Gegensätze der Tonarten, die periodische Gliederung, Aufspaltung und Wiederzusammenführung von Motiven und Themen angeleitet, nicht von einer programmatisch romantischen Musikästhetik. Folgt man Charles Rosens Unterscheidung des klassischen vom romantischen Stil, dann geht die romantische Musik über die Freiheiten der Wiener Klassik weit hinaus.[13] Diese Musik will anders sein. Musikalisch unterscheidet sich die romantische von der klassischen Musik darin, dass es kein festes tonikales Zentrum gibt, dass spannungsvollen Formprinzipien und dramatische Finalität, wie wir sie bei Haydn, Mozart und Beethoven finden, aufgegeben werden zugunsten einer wandernden Harmonik, epischen Formprinzipien und einem oft undeutlichen Anfang und Ende der Musik. Sie kann überall beginnen und überall enden. Die für die Musik der Wiener Klassik so konstitutive Spannung von Tonika und Dominante wird von der Romantik aufgegeben. Schumanns *Fantasie in C-Dur*, op. 17 von 1839, hat keine längeren und stabilen Tonika-Abschnitte.[14] Die Grundtonart C-Dur wird erst am Ende des ersten Satzes überhaupt erreicht. Stattdessen werden mehrere Tonarten ineinander verschränkt, hier der Orgelpunkt auf G, also der Dominante, aber vermischt mit der Subdominante F-Dur, so dass keine harmonische Eindeutigkeit der Bezüge entsteht. Das zweite Thema des ersten Satzes ist dann in der Mollparallele d-moll gesetzt. Auch das verunklart die harmonischen Relationen. Andere Stücke der neue Komponistengeneration nutzen vermehrt die Medianten anstelle von Tonika und Dominate,

---

12 Hartmut Schick, Finalität als Formprinzip. Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst, falsch zu beginnen, in: Musiktheorie 13 (1988), S. 201–226.

13 Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971 vs. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge/Mass. 1995.

14 Arnfried Edler, Fantasie C-Dur op. 17, Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart, Weimar 2006, S. 237–240.

also Terzparallelen, und verunklaren so den harmonischen Zusammenhang. Auf diese Weise entsteht eine metaphysische Unordnung der Musik, reine Harmonie, aber nicht mehr so wie in der alten Kirchenmusik, sondern als programmatisch neue Musik.

Es gibt eine Reihe weitere kompositorischer Techniken, um diese neue Musik zu schreiben. Lange Bögen und die langsame Entstehung der Melodie aus dem Klang heraus anstelle der thematischen Kontur in der Musik der Wiener Klassik gehört zu den exzessiv genutzten Mitteln romantischen Komponierens, die Schumann, Chopin oder Mendelssohn zu entwickeln beginnen. Auch die für die Musik der Wiener Klassik so typische Gliederung der Musik in gleichmäßige Perioden, verwischt Schumann in seinen Klavierstücken wie der *Fantasie in C-Dur*. So wird die Musik unverständlich, jedenfalls nach den bis dahin gültigen Kategorien. Verständlich wird die Musik dagegen erst, wenn man die verschiedenen Zitate hören kann, in Schumanns *Fantasie* die Anspielungen auf Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* im ersten Satz und das Zitat aus dem Allegretto der *7. Symphonie* Beethovens im dritten Satz. Dazu kommen Anspielungen etwa auf Bachs *B-Dur-Partita*. Diese Musik muss daher auch im Notentext gelesen werden. Darüber hinaus muss man als Hörer die ästhetische Theorie hinter dem Stück kennen, um das musikalische Konzept zu verstehen, das hier leitend ist. Um bei dem Beispiel von Schumanns *Fantasie* zu bleiben: Hier muss der Hörer Schumanns ästhetische Theorie kennen, wie er sie in Auseinandersetzung mit Jean Pauls Roman *Flegeljahre* von 1804 entwickelt hat. Von Jean Paul übernimmt Schumann dessen Figur des Vult, dessen stürmischer Charakter typisiert für den ungebremsten Enthusiasmus steht, den Schumanns Stück ausdrückt und eine Art Selbstbekenntnis des Komponisten ist. Wie diese Figur ist Schumanns Klavierstück als ungeordnete Gattungsmischung angelegt, als eine Fantasie. „Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen“ sei diese Musik, so steht es als Spielanweisung über dem Stück. Dass hier eine romantische Musik intendiert ist, die sehr bewusst literarische Voraussetzungen zu ihrem Verständnis nutzt, wird dem Leser, aber nicht unbedingt dem Hörer dieser Noten deutlich. Denn die Fantasie ist dem damaligen Inbegriff des romantischen Künstlers und Virtuosen gewidmet – Franz Liszt. Und ein Zitat von Friedrich Schlegel stellt den romantischen Anspruch dieser Musik von Anfang an heraus: „Durch alle Töne tönet/ Im bunten Erdentraum/ Ein leiser Ton gezogen/ Für den, der heimlich lauschet“. Für diese heimlichen Hörer, die diese kaum hörbaren Töne vernehmen können, ist die metaphysische Musik Schumanns geschrieben.

Schumanns Musik und die seiner Generation ist unverständlich im romantischen Sinne. Sie mischt die Gattungen, stellt die Harmonie vor die Melodie, aber eine Harmonie, die Bezüge nur andeutet, nicht klar kontu-

riert herausgestellt. Sie hat kaum eine Form, neigt zu extremen Tempi und Tempus-Schwankungen. Sie nutzt ästhetische Programme und literarische Zitate und kann daher nicht allein durch das Hören erfasst werden. Alles ist hier bedeutsam und doch nur eine Anspielung, alles ist in der Schwebe und braucht des narrativen Zusammenhangs, um jene unaussprechliche oder auch „innere Stimme“ hörbar zu machen, die Schumanns *Humoreske*, op. 20, im 2. Satz sogar zu notieren versucht, die aber für den Zuhörer nicht tatsächlich erklingt.[15] Das einzelne Werk ist in der romantischen Konzeption nur Teil eines größeren Ganzen, ein zufälliger, wenn nicht geoffenbarter Ausschnitt aus einer höheren Harmonie, die zu erkennen und zu glauben, verloren ist und in der romantischen Musik noch einmal als vergessene Erinnerung auftaucht. Das ist romantische Musik, deren Erfolg auf dem Missverständnis beruht, so intensiv wie niemals zuvor Gefühle erwecken zu können. Aber romantische Musik will viel mehr. Sie spricht zu uns in einer verloren gegangenen Sprache von einer Harmonie und Liebe, die uns alles sein müsste, die wir aber nicht mehr verstehen.

II.

Gustav Mahler ist ein Enkelkind der romantischen Musik. Sie ist für ihn die selbstverständliche Welt. Sein gesteigertes künstlerisches Selbstverständnis als poetischer Tondichter in der Tradition Beethovens, als malender oder dichtender Symphonist, wie es die zeitgenössische Nobilitierung des Komponisten zum romantischen Künstler ausgedrückt hat,[16] wird in einer Bemerkung Mahlers zu seiner 3. Symphonie deutlich. Mahler schreibt. „Daß ich sie Symphonie nenne, ist eigentlich unzutreffend, denn in nichts hält sie sich an die herkömmliche Form. Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst“.[17] Dieses romantische Finden der Form aus dem Material selbst, so als würde sich die Musik selbst komponieren, leitet auch Mahlers kompositorische Konzeption seines *Lieds von der Erde* an. Das *Lied* ist eine

---

[15] Arnfried Edler, Humoreske op. 20, Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart, Weimar 2006, S. 251–253.

[16] Franz Liszt, Berlioz und seine „Harold-Symphonie“ [1855], in: Franz Liszt. *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: Aus den Annalen des Fortschritts, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1882, S. 50; vgl. auch z.B. Adolph Bernhard Marx, *Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen*, Berlin 1828.

[17] Zitiert nach Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984, S. 35.

Symphonie im romantischen Sinne und als Symphonie wird das *Lied* auch in der Orchesterfassung von Mahler selbst bezeichnet, eine Symphonie, die zunächst nur als Lied angelegt war, dann zu einem Liedzyklus anwuchs und während der Komposition sukzessiv zur Symphonie ausgeweitet wurde. Mahler konzipiert die Lieder dabei vom symphonischen Orchester her. Daher geht auch dem sechsten Satz *Der Abschied* die Orchesterfassung der Fassung für Klavier voraus. Die Mischung der Gattungen Lied und Symphonie sind für diesen Zyklus bestimmend.

Wie die Musik so muss auch der Text geradezu naturwüchsig entstehen. Im romantischen Verständnis Mahlers und seiner Zeit schreibt der Komponist nur eine Poesie nieder, die vor ihm schon da ist. Er ist das Medium für Harmonien einer Welt, in der Wort und Ton noch nicht geschieden sind. Als würde sich die Natur in den Worten selbst aussprechen, sucht Mahler stets nach Texten, die sein romantisches Kunstverständnis auszudrücken vermögen. Bei Bethge wird er mit guten Gründen fündig. Denn Bethges Sammlung *Die chinesische Flöte* ist keine Anthologie chinesischer Gedichte, sondern neoromantischer Lyrik der europäischen Jahrhundertwende. Mahler hat zwei Gedichte für das Lied *Der Abschied* zusammengezogen, Bethges Version von Meng Haorans Gedicht *In Erwartung des Freundes* und dessen Version der Verse von Wang Wei *Abschied des Freundes*. Bethge, der kein Chinesisch konnte, nutze für seine freie Aneignung Heinz Heilmann Anthologie *Chinesische Lyrik* aus dem Jahr 1905, außerdem die französische Liebhaber-Übersetzung tangzeitlicher Gedichte von Judith Gautier, der Tochter Théophile Gautier, erstellt zusammen mit ihrem Lehrer Tin-Tun-Ling und überschrieben *Livre de Jade* in der zweiten, revidierten Ausgabe von 1902 und die philologische Übersetzung *Poésies de l'èpoque des Thang* des Sinologen Hervey-Saint-Deny von 1862.[18] Alle drei sind das Ergebnis der Faszination für das Alte China, wie sie auch auf der Weltausstellung in London 1862 vielfach zu finden war. Koloniale Ansprüche, philologischer Orientalismus und neoromantische Chinoiserien kommen so bei Hans Bethge zusammen und bedienen offensichtlich eine Publikumserwartung um 1900.

Bethge bearbeitet seine Vorlagen sehr frei um und spricht deshalb im Untertitel auch zu Recht von Nachdichtungen. Aus den kunstvollen 5- und 7-Wort-Gedichten mit ihren behutsamen Andeutungen und ihren genauen Gliederungen, ihrem Anspielungsreichtum und ihrem nur knapp benennenden Stil der Dichter Meng und Wang werden blumige Weltschmerz-Gedichte. Schon Heilmann, dann aber vor allem Bethge fügen ausschmückende Adjektive hinzu, verallgemeinern Namen und Ortsanga-

---

18 Fusako Hamao, The Sources of the Texts in Mahler's *Lied von der Erde*, in: 19th-Century Music 19, 1 (1995), S. 83–95; vgl. auch Hans Mayer: Gustav Mahler und die Literatur, in: *Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler*, München 1989, S. 150–158.

ben, stellen Sätze um und schieben Zeilen ein, um einen narrativeren Duktus zu erzeugen und lassen von den chinesischen Vorlagen nur wenige Motive als Chinoiserien stehen. Sie fügen neue Motive und Themen ein, die den chinesischen Vorlagen völlig fremd sind, wie Jürgen Weber in seiner einlässlichen Untersuchung von Vorlagen und Nachdichtung gezeigt hat.[19] Damit ist mehr gemeint als dass der Reisschnaps in den poetischen Wein geadelt wird. Die Gedichte der Tangzeit kennen nicht Weltschmerz und Harmonie der Welt, wissen nichts von universaler Liebe, romantischer Verlassenheit und lebenstrunkener Welt, Themen, die Heilmann und Bethge einfügen. Die expressive Emotionalität der Nachdichtungen ist das Gegenteil des kunstvollen Baus der zarten Vorlagen aus dem Alten China.

Aus der eher alltäglichen Situation des Wartens auf den Freund wird schon bei Bethge ein letztes Lebewohl, wie schon der Wechsel im Titel anzeigt. Bei Meng Haoran ist das Gedicht überschrieben *An der Berghütte, in welcher der Meister übernachten will, warte ich auf Herrn Ding, doch er kommt nicht,* bei Bethge wird daraus *Der Abschied.* Das „Westgebirge" wird zu „allen Tälern", die Reisigsammler werden zu „müden Menschen". Bei Bethge atmet die Erde „voll Ruh und Schlaf", schläft die Welt, singt der Bach „voller Wohllaut". Aus den Wörtern „Mond in den Kiefern" der Vorlage wird bei Bethge „O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf". Eine „Sehnsucht, die träumen will", ein im „Schlaf vergess'nes Glück" findet sich in keiner Zeile dieser lyrischen Tradition des 7. bis 10. Jahrhunderts, noch finden sich Motive (ver-)blassender Blumen im Dämmerschein.[20]

Noch fremder sind dieser Lyrik die pathetischen, von Mahler erfundenen Ausrufe, das theatrale „O Schönheit! / O ewigen Liebens – Lebens – trunk'ne Welt!" und die am Ende des *Lieds* angefügten acht Verse mit ihrer kosmischen Liebesmetaphysik „Die liebe Erde allüberall /Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! / Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! / Ewig... ewig...". Eine Anmerkung Bethges aufgreifend, dass die beiden Dichter Meng Haoran und Wang Wie mit einander befreundet gewesen seien, fügt Mahler beide Gedichte zu einem Gedicht zusammen, in dem die Begegnung der beiden Dichter zu einem weltsymbolischen Abschied stilisiert wird. Für Mahler sind diese Eingriffe die Wiederherstellung eines ursprünglichen Sinns oder wie 1910 Richard Wilhelm den neoromantischen Anspruch formuliert hat, dass „die europäische Kultur durch die Aufnahme der höchsten Leistungen chinesischer Geistesarbeit den Wert der Ruhe und Reinheit wieder schätzen lernen kann, der ihr im

---

19 Jürgen Weber, Chinesische Gedichte ohne Chinesisches in Gustav Mahlers *Lied von der Erde*, in: Jürgen Weber, *In den späten Jahren begehr ich nur die Stille. Chinesische Gedichte*, Norderstedt 2009, S. 209–255.

20 Ebenda, S. 238ff.

Getriebe der Arbeit oft so gänzlich abhanden zu kommen droht. Die ganze Menschheit hat so die Möglichkeit vor sich, wirklich einmal zur Einigkeit zu kommen und in dieser Einigkeit auf Erden die Stellung zu den höchsten Mächten des Weltzusammenhangs zu finden, die die Bürgschaft für dauerndes Leben ist".[21] Mahlers Eingriffe betonen diese Ruhe und Reinheit eines vorgesellschaftlichen Lebens, das ihm schon angesichts seines enormen Arbeitspensums und seiner familiären Umstände um 1908 auch persönlich nahe war, wie er etwa an Bruno Walter Ende Juni 1908 schreibt: „Aber zu mir selbst zu kommen und meiner mir bewußt werden, konnte ich nur hier in der Einsamkeit [in Toblach...]. Sollte ich wieder zu meinem Selbst den Weg finden, so muß ich mich den Schrecknissen der Einsamkeit überliefern".[22] Höchste Modernität des Kunstbetriebs und romantische Weltflucht gehen bei Mahler zusammen und sind zugleich Ausdruck der Nervosität seiner Zeit. Das China der Tang-Dynastie ist daher für Mahler ein Projektionsraum für das Unbehagen in der europäischen Kultur. Und seine Zuhörer haben diese Faszination geteilt.

Dem fügt sich auch die zeitgenössische Auseinandersetzung mit Musik Asiens ein, die wir auch bei Gustav Mahler finden. Er hatte durch den Wiener Bankier Paul Hammerschlag im Sommer 1908 Wachswalzen mit chinesischer Musik zugesandt bekommen. Aber nicht die Begegnung mit der chinesischen Musiktradition, sondern bestenfalls die Theorien von Mahlers Freund Guido Adler, Musikwissenschaftler in Wien, dass die Homophonie und die Polyphonie aus dem gemeinsamen Ursprung der Heterophonie hervorgegangen seien, einer Art unisono-Musik, bei der die fast identischen Stimmen rhythmisch voneinander leicht abweichen, könnten Mahler beeinflusst haben, wenn überhaupt.[23] Für Mahler war die Weltgeltung der europäischen, ja der deutschen Musik so selbstverständlich, dass alle Anspielungen auf Polyrhythmik oder Pentatonik in der Melodieführung nicht den Duktus der Musik Mahlers nennenswert beeinflusst haben. Mahler blieb ein romantischer Komponist, der Chinas lyrische Tradition nur dort aufgegriffen hat, wo sie der romantischen Verlassenheit und Entgrenzung zu gleichen scheinen. Der Komponist ist das Werkzeug des Absoluten und daher interessiert die Lyrik Chinas nur insofern, als sie eines der Zeugnisse ist, in denen sich der Mensch selbst, wenn auch undeutlich ausspricht. Erst die Musik macht die eigentliche

---

[21] Richard Wilhelm, Unterschied der westlichen und der chinesischen Wissenschaft, in: *Der Ostasiatischer Lloyd* 45 (1910), S. 476.

[22] Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Hertha Blaukopf. Revidierte Neuausgabe, Wien 1996, S. 365 und 367.

[23] Peter Revers, Das Lied von der Erde, in: *Mahler-Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 343–361, hier S. 346–351.

Bedeutung der Worte hörbar macht. China wird in Mahlers Musik aufgehoben.[24]

III.

Wie komponiert man universale Musik, die Worte des Alten Chinas mit der modernen Subjektivität zusammenbringt? Noch genauer, wie komponiert man eine Musik, die Ruhe und Reinheit vor aller menschlichen Betriebsamkeit ausdrückt, ist doch Musik notwendigerweise Bewegung in der Zeit und eben nicht Ruhe, von der Bethges Gedichte so viel reden? Zunächst orientiert sich Mahler am Modell Beethoven, an der Vergrößerung des Orchesterapparats einschließlich der Mandoline und Celesta und Erweiterung mit Solisten, an der Vielsätzigkeit der Symphonien, der Wiederaufnahme von Motiven über Satzgrenzen hinweg, der thematischen Verdichtung der Motive und der Vorliebe für langsame Schlüsse. Die Sonatenhauptsatzform spielt anders als bei Beethoven für Mahler keine Rolle mehr. Ebenso fehlt eine gemeinsame, den Zyklus verbindende Grundtonart. Tonarten wechseln innerhalb der Sätze, der grundierende Bass fällt lange Passagen weg, Themen werden abgebrochen, als wären die Fragmente einer Sprache, die unverstanden stehen geblieben ist. Anstelle von Wagners unendlichen Übergängen stoßen Satzteil unvermittelt aneinander wie in den Symphonien von Mahlers Lehrer Anton Bruckner.[25]

Das alles ist zugleich tonmalerisch zu verstehen für die unaufgelösten Widersprüche des menschlichen Lebens. Leitend ist dabei ein Verständnis der Symphonie als der genuin romantischen Form, um die Idee der Universalität auszudrücken.[26] Wie der romantische Roman alle Gattungen umfassen soll, so muss die romantische Symphonie alle musikalischen Ausdrucksformen miteinander verbinden, auch die der Worte. Die menschliche Stimme ist der expressive Ort der Reflexion. Ohne den Menschen gäbe es keinen Abschied, keine Verlorenheit und letztlich keine Ewigkeit. Das ist die Paradoxie romantischer Subjektivität. Es braucht das erkennende Subjekt, die Unterscheidung in Subjekt und Objekt, ohne die eine Überwindung, wenn nicht Erlösung von dieser Trennung nicht empfunden und nicht ausgesagt würde. Romantische Musik muss zugleich die

---

24 Peter Revers, Aspekte der Ostasienrezeption in Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde*, in: *Musik als Text*, hrsg. von Hermann Danuser, Kassel 1998, S. 376–383.

25 Hermann Danuser, *Das Lied von der Erde*, München 1986.

26 Siegfried Oechsle, Nationalidee und große Symphonie. Mit einem Exkurs zum ‚Ton‘, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 166–184, hier S. 169.

subjektive Stimme des Einzelnen in Noten setzen wie ihre Überwindung. Darin ist sie Metaphysik.

Darum ist das Lied *Der Abschied* mit einer halben Stunde Aufführungszeit kein Lied mehr im herkömmlichen Sinn, sondern ein monumentaler Finalsatz einer Symphonie im romantisch übersteigerten Sinne. Schon die schiere Größe macht deutlich, dass es um alles geht, um die Entgrenzung der Subjektivität, das Aufgehen des Einzelnen in der Ruhe einer die Subjektivität immer schon vorausgehenden Ewigkeit. Mahler setzt dieses romantische Programm auf jeder Ebene der Partitur um. Das Lied beginnt nicht mit der Stimme, sondern mit wortlosem, unisono tiefen C und einem darüber gesetzten, verlorenen Oboenmotiv, das zunächst nur diesen Ton c umspielt, bevor langsam die Grundtonart c-moll einsetzt. Der Gegensatz von Einzelnem und schwer zu fassendem Grund ist damit schon exponiert, bevor die Singstimme überhaupt einsetzt. Aber sie singt nicht eigentlich, sondern spricht zunächst wie in einem Rezitativ. Ausdrücklich heißt es in der Partitur: „in erzählendem Ton, ohne Ausdruck" (Takt 19). Musik ist romantische Musik gerade dort, wo sie nichts auszudrücken scheint, sondern nur der Verlorenheit des Einzelnen Stimme gibt. Die darüber gelegte, im wörtlichen, tonmalerischen Sinne einsame Flöte übernimmt die Rolle der nicht mehr in Worte zu fassenden Bedeutung. Das alles wird deutlich, wenn nicht sogar überdeutlich ausgestaltet, gerade auch dort, wo der symphonische Apparat immer wieder ganz ausgedünnt wird, selbst dort, wo sich die Stimme aufschwingt und zu singen beginnt. Oft fehlt der die Stimme tragende Bass. Immer verliert sich alles in kaum harmonisch oder melodisch noch bewegten pendelnden Terzen einer Ruhe vor aller Musik und vor allen Worten. In Takt 26 wird zum ersten Mal eine vollständige Auflösung der Musik erreicht, die keine Ordnung des Taktes mehr bewahrt. Die Lebendigkeit der Flöte erstirbt – „morendo", heißt die Spielanweisung in der Partitur, ein Ersterben und Auflösen aller musikalischer Ordnungen, die sich immer wieder im Stück wiederholt, so Takt 135 ff, wenn die Klarinette und Violinen vom a" bis zur Terz Kontra-A/C der Harfen und tiefen Streicher ganz wörtlich abstürzen. Hier gibt es keine Ordnung der Takte, keine Harmonien und keine Melodien mehr. Wer genau hinhört, wird dennoch hier schon inmitten des musikalischen Zusammenbruchs jene Spannung von Grundton c und Sexte a heraushören, die dann den Schluss des Finalsatzes bestimmen wird.

Aus dem folgenden, nur angedeuteten Trauermarsch (ab Ziffer 4) hebt die Stimme endlich an zu singen. Dazu ruft die Musik und die Worte alle Topoi romantischer Szenerien auf, „O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf". Wenn sich dann Stimme und Musik schließlich verbinden, löst sich die Melodie der Singstimme in Klang auf, in Mahlers *Abschied* durch das Motiv der ruhenden,

pendelnden Töne auskomponiert. Tonmalerische Passagen rufen das Wehen des Windes und das Rauschen des Bachs auf. Aber diese Tonbilder werden immer wieder angehalten. Die Musik hält inne, wird reine Natur, als hätte sie kein Mensch komponiert. In diesem Klang der Natur singt der Mensch als ein Gegenüber. Er bewegt seine Stimme, wird er leidenschaftlich voller Töne, genauer der Töne, die ihm die Natur schon vorgibt, vorsingt. Nur das die Natur dies in großer Ruhe tut, wenn „die Erde atmet". Chromatisch und im Duktus absteigend werden dagegen die müden Menschen gesetzt (T. 117). Natur diatonisch, Mensch chromatisch, Natur ruhend, Mensch leidenschaftlich unruhig – die einfache tonsymbolische Opposition ist bei Mahler gestaltet. Dabei scheint es zunächst, als würde das Warten auf den Freund und das Finden der Ruhe in der Natur zusammenstimmen.

Die Sehnsucht, den Freund noch einmal sprechen zu können, bricht in steigender Folge durch und wird durch eine aufsteigende, pentatonische Ganztonreihe angezeigt. Freundschaft und Schönheit gehören zusammen, um den Preis, dass beides nur als Verlust, als Abschied erfahren werden kann. Die Stimme hebt voller Erwartung wieder expressiv mit ausgreifenden Sextintervallen an zu singen, unruhig wartend auf den Freund. Aber nicht die Ruhe kommt. Was kommt, ist der Tod. Ab Takt 303 (Ziffer 38), steht „schwer" über dieser Rückkehr zur Grundtonart c-moll und dem nahenden Freund. Das Tamtam, das bislang im Hintergrund geblieben ist, tritt hervor, bei Mahler das Instrument für die Symbolisierung des Todes, ähnlich wie in Wagners Weltenbrand oder Tschaikowskis 4. Symphonie. Ein Trauermarsch baut sich langsam auf. Erst nach dem langen Durchgang des Trauermarschs erhebt sich die Stimme wieder, wie zu Beginn zunächst nur rezitierend, nicht singend. Der Erzähler berichtet von dem endlich angekommenen Freund, von dessen Schicksal und seiner Suche nach der Ruhe, während der Trauermarsch weiter erklingt. Dann erst spricht der Freund selbst mit ganz neuen, in größeren Intervallen absteigenden Melodiemotiven. Das Englischhorn, spätestens seit Wagners *Tristan*, 3. Akt, das Instrument der verlorenen Einsamkeit, begleitet die Antwort des Freundes: „Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz." Die Unruhe der Suchbewegung wird hier in der Melodie direkt abgebildet und durch die im Stück so seltenen Melismatik der Stimmführung unterstrichen. Bei dem Wort ‚Herz' wird die Grundtonart c-moll endlich wieder erreicht.

Noch einmal erreicht dann die Stimme expressiven Ausdruck, redet von der Suche nach der Ruhe bevor die Musik und die Stimme zu einem Klang zusammenwachsen, reines C-Dur, nicht mehr c-moll werden. Von diesem Takt 460 bis zum Schlusstakt 572 – also mehr als hundert Takte – bleibt die Musik und die Stimme in diesem C-Dur der Ewigkeit, mit wenigen harmonischen Bewegungen noch einmal zurück in die Grundtonart

c-moll oder in die Mediante As-Dur. Die Stimme singt nun fast ohne Melodie, ist reiner Ton auf dem einen Wort „ewig". Nur einfache Sekundschritte und in langen Bögen sagt sie nur eins: ewig, Erde, Liebe. Und damit nicht genug, fügt Mahler auch noch zum Schluss eine Celesta hinzu, die auch nur C-Dur in aufsteigenden Reihen spielt, das wörtlich ‚himmlische' Instrument, das in Wirklichkeit ein höchst modernes Instrument ist, das erst Ende des 19. Jahrhunderts als orchesterfähiges Instrument gebaut wurde. Das alles ist tonmalerisch überdeutlich, sagt gleich mehrfach und mit allen Mitteln immer nur eins: „ewig". So dauert dieser langsame Ritenuto bis zum Schluss, „ohne Steigerung", wie es in der Partitur heißt, schließlich „gänzlich ersterbend", um immer nur die ewige Ruhe auszusagen, die diese Musik zugleich selbst ist.

Fast, denn die Singstimme, die sich in den C-Dur-Klang aufhebt, erreicht nicht das finale c, sondern endet auf dem Ton davor, dem d. Die Flöte, die Begleiterin der einsamen Stimme, setzt die Sexte a kaum hörbar über den Schlussklang. Das ist ebenso kaum hörbar wie schwierig zu interpretieren. Es lässt zwei Deutungen zu, zwischen denen nicht entschieden werden kann. Die erste Deutung würde darauf abstellen, dass der Mensch diese Ruhe nicht finden kann, nur die Sehnsucht nach dieser Ruhe auszudrücken vermag. Die andere Deutung würde dagegen sagen, dass die Musik dem Menschen den letzten Ton einspricht, für ihn spricht, die Stimme ganz mit der Musik verschmilzt. Und die Sexte wäre der Verweis darauf, dass der Klang des Menschen auf etwas Höheres verweist, etwas, was im C-Dur-Klang allein nicht aufgeht. Benjamin Britten hat in einem Brief vom 29. Juni 1937 an Henry Boys über diesen Schluss von Mahlers *Abschied* bemerkt: „it goes on forever, even if it is never performed again – that final chord is printed on the atmosphere".[27]

Das mag am Ende uns als Rätsel aufgegeben bleiben. Vom bloßen Hören her ist diese Metaphysik der Musik allein nicht zu begreifen, so begeistert schon die Uraufführung des *Lieds* aufgenommen wurde. Bis heute ist das *Lied von der Erde* Mahlers populärstes Stück, das man in seiner tonmalerischen Sprache versteht und von dem man zugleich spürt, dass diese Musik immer neu gehört, gelesen und gespielt sein muss, um näherungsweise verstanden zu werden. Als eine romantische Symphonie verwandelt Mahlers Lied *Der Abschied* Hans Bethges Gedichte in eine universelle Botschaft an die Menschheit. Orientalismus und Chinoiserien interessieren diese Musik nicht, nicht die koloniale Wirklichkeit um 1900 und nicht die Frage der Verständigung zwischen Ost und West. Diese Wahlverwandtschaft reicht tiefer. Sie will viel mehr, sie will Ewigkeit.

---

[27] Benjamin Britten an Henry Boys, 29. Juni 1937, zitiert nach Donald Mitchell, *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death*, London 1985, S. 340.

Hans Bethges Nachdichtungen chinesischer Lyrik

Yixu Lü

Hans Bethge nimmt eine recht ambivalente Stelle in der deutschen Kulturgeschichte ein. Auf der einen Seite ist sein Name über den deutschsprachigen Kulturraum hinaus bekannt als Urheber der Texte für Gustav Mahlers sinfonischen Liederzyklus *Das Lied von der Erde*.[1] Auf der anderen Seite scheint Bethge in germanistischen und komparatistischen Studien kaum mehr als eine Fußnote wert. Es gibt kaum Untersuchungen über die Beziehungen zwischen Bethges Anthologie *Die chinesische Flöte* und den Quellen, die er benutzt hat, um seine Texte zu verfertigen. Eine Ausnahme bilden die knappen Kommentare zu den von Mahler benutzten Texten im Aufsatz von Jessica Yeung aus dem Jahre 2008.[2] Bethge hat kein Hehl daraus gemacht, dass seine „Nachdichtungen" kein chinesisches Original kennen. In seinem Nachwort nennt er als Quellen Hans Heilmann, Judith Gautier und den Marquis d'Hervey-Saint-Denys.[3] Er evoziert sogar seine erste Begegnung mit den Übersetzungen dieses französischen Gelehrten, die 1862 erschienen waren, als epochales Ereignis, das ihm das Wesen der chinesischen Dichtkunst nahe gebracht habe:

> „[...] unvergesslich jener silberne Frühlingstag des Jahres 1906 in Paris, da ich in der Rue de Rennes bei einem Antiquar das schöne alte Buch *Poésies de l'époque des Thang* vom Marquis d'Hervey-Saint-Denys aufstöberte, ein Buch, in dem ich zunächst zerstreut die Blätter wendete, bis ich plötzlich ganz verwirrt auf jene Prosatexte nach alten chinesischen Dichtungen stieß, die mich anwehten wie ein holdes Grüßen aus den schönsten Regionen der asiatischen Kunst nicht nur, sondern auch eines bewundernswerten geläuterten Menschentums. Ich nahm das Buch unter den Arm, schlenderte ganz beschwingt in den Jardin de Luxembourg, setzte mich auf eine der bequemen, hochlehnigen Bänke [...] und während um mich her Rotdorn und die schwarzästigen japanischen Trompetenbäume mit ihren lila Kerzen zaubervoll blühten, entstanden wie von selbst die ersten Verse nach Li-Tai-Po und Thu-Fu, [...] und neben mir saß

---

1 Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt a.M. 2016, S. 18.

2 Jessica Yeung, The Song of the Earth. An Analysis of Two Interlingual and Intersemiotic Translations, in: The Translator 14, 2 (2008), S. 273–94.

3 Hans Bethge, *Die chinesische Flöte*, 22. Auflage, Kelkheim 2014, S. 110f.

> eine junge Freundin mit braunem Aug' und einer Haut wie Elfenbein, ziegelrote Päonien auf der Brust [...]"[4]

Ein solch verklärter Augenblick macht einen chinesischen Originaltext geradezu überflüssig. Bethge verliert keinen Gedanken an die kulturellen Unterschiede zwischen dem China der Tang-Zeit und dem Europa des frühen 20. Jahrhunderts, sondern nimmt für seine „Nachdichtungen" eine Unmittelbarkeit der Kommunikation in Anspruch, deren Formulierung den Gegenstand bedenkenlos umformt.

Weitaus nüchterner gibt sich der Satiriker Robert Neumann in einer 1928 erschienenen Übersicht des kulturellen Umfelds: „China ist Mode. Man übersetzt den Tao Te King, als wäre er von Rudolf Steiner. Oder man übersetzt ihn in Versen. Man sammelt Gegenstände aus Jade. Man spielt Mah-Jong. Und man assimiliert sich die Lyrik Li Tai Pos."[5] So evoziert Neumann die China-Begeisterung seiner Zeit und berücksichtigt in der Folge auf recht sarkastische Art den Beitrag Bethges, denn Neumann vermerkt die Zahl seiner Auflagen: „Wozu nur noch zu sagen ist, dass Bethges Buch in der sechsunddreißigsten Auflage vorliegt."[6] Die Zahl der Auflagen ist wohl mit Absicht übertrieben. Doch die *chinesische Flöte* hat es immerhin auf mehr als zwanzig Auflagen gebracht. An dem Erfolg der Nachdichtungen Bethges besteht kein Zweifel. Aus der Perspektive Neumanns aber ist der Erfolg eher einer allgemeinen Geschmacksverirrung zuzuschreiben. In diesem Sinne rügt er das Nostalgische an Bethges China-Bild:

> „Wie Klabund geht auch er an das chinesische Original (oder vielmehr an die französisch-englische Prosaübersetzung des chinesischen Originals) mit vorgefaßten Meinungen heran über Das, was „typisch chinesisch" sein soll. Aber dichtet Klabund für die Söhne, so dichtet Bethge für die Väter. Wo der Andere Schnoddrigkeit gibt, gibt er „Stimmung". [...] Er [...] produziert so deutsche Gemälde aus den achtziger Jahren auf eine mitteilsam bürgerliche und wehleidig poetische Manier. Er dichtet gewissermaßen einen chinesischen Hausschatz fürs deutsche Volk."[7]

Bedenkt man, dass das herrschende China-Bild in Deutschland um 1907 noch immer von den Gefechten im Zuge des Boxer-Aufstandes geprägt wurde, so erkennt man, in welchem Maße sich Bethge gegen die Tendenzen seiner Zeit stemmt. Zwei Jahre früher hatte sich Hans Heilmann in

---

[4] Zitiert bei Eberhard Bethge, *Hans Bethge. Leben und Werk 1876–1946*, Heidenheim 1980, S. 20.

[5] Robert Neumann, Li Tai Po, Ein deutscher Dichter, in: Die neue Bücherschau. Buchkritische Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kulturpolitik 6 (1928), S. 77–81, hier S. 77.

[6] Ebenda, S. 81.

[7] Ebenda, S. 79.

der Einleitung zu einer deutschen Anthologie chinesischer Lyrik in Übersetzung zu einem entschieden defensiven Diskurs gezwungen gefühlt:

> „Chinesische Lyrik –? Mit Verwunderung werden von hundert Lesern mehr als neunzig fragen, ob das nicht eine *contradictio in adjecto* ist. Was soll die Lyrik, die köstlichste Blüte der Kultur, bei diesen „gelben Teufeln", deren Barbarei, Schmutz und Gefühlsroheit sprichwörtlich sind. [...] Selbst der Krieg der Westmächte gegen China hat die landläufigen Vorstellungen von dem ganz so eigenartigen Volk der Chinesen nicht aufgeklärt."[8]

Nach seinen Selbstzeugnissen zu urteilen, hegte Bethge keine Vorurteile gegen die Chinesen und nahm die chinesische Lyrik in einer idealen Zeitlosigkeit wahr. Folgt man aber der Kritik Robert Neumanns, so reproduzierte er damit lediglich ein poetisches Idiom des vorigen Jahrhunderts: „eine mitteilsam bürgerliche und wehleidig poetische Manier". Als Widerpart zu Bethges „realitätsferner" China-Begeisterung darf die „Umdichtungen" chinesischer Lyrik durch Albert Ehrenstein gelten. Arne Klawitter charakterisiert Ehrensteins poetisches Verfahren:

> „Bei Ehrenstein hingegen wird die chinesische Dichtung vollständig zur politischen Lyrik umfunktioniert. Er deutet sie nicht mehr als ein vorrangig kulturgeschichtliches Phänomen oder als Ausdruck der Mentalität des chinesischen, sondern nutzt sie, um mit ihrer Umdichtung ins Geschehen seiner Zeit einzugreifen. Ehrenstein versteht Dichtung im Allgemeinen also nicht mehr als Repräsentation des Vergangenen, sondern im Sinne einer Transformation der Gegenwart."[9]

Welche vielfältige Gestalt die chinesische Lyrik in den europäischen Sprachen um die Jahrhundertwende angenommen hat, wird erst offensichtlich durch die Persönlichkeit und das Talent derjenigen, die das Projekt einer Nachdichtung unternommen und auch dadurch, wie sie sich zum jeweils herrschenden kulturellen Klima verhalten haben. Auf diese Weise kann eine Übersetzung aus zweiter oder gar dritter Hand einer Neuschöpfung gleichkommen, und dies gilt nicht nur für die deutsche Kulturlandschaft.

In seinem Vorwort zu einer Ausgabe von Ezra Pounds Lyrik aus dem Jahr 1928 bezeichnet T.S. Eliot Pound als „the inventor of Chinese poetry for our time". Dabei bezieht sich Eliot auf Pounds Übersetzung chinesischer Gedichte, die 1915 unter dem Titel *Cathay* erschien.[10] Hugh Ken-

---

8 Hans Heilmann, *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v.Chr. bis zur Gegenwart. In deutscher Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen von Hans Heilmann*, München und Leipzig 1905, S. V.

9 Arne Klawitter, Wie man Chinesisch dichtet, ohne Chinesisch zu verstehen. Deutsche Nach- und Umdichtungen chinesischer Lyrik von Rückert bis Ehrenstein, in: Arcadia 48, 1 (2013), S. 98–115, hier S. 111.

10 Ezra Pound, *Selected Poems*, hrsg. von T.S. Eliot, London 1928, S. 14.

ner, ein einflussreicher englischer Literaturwissenschaftler, weist in einem Aufsatz mit dem Titel „The Poetics of Error“ auf weitere in Europa herrschende Missverständnisse jener Zeit hin, die das Daseinsrecht der chinesischen Lyrik in Frage stellten: „It was thought remarkable that such a thing as Chinese poetry even existed, so prosaic and practical were the Chinese reputed to be“.[11] Hugh Kenner schreibt Pounds Verarbeitungen chinesischer Gedichte eine epochemachende Bedeutung für die englischsprachige Lyrik zu:

> „So we can see how invaluable, at this juncture, was the discovery of the Chinese poem, how nearly inevitable the exaggeration of some of its features and the distortion of others. A Chinese poem was like a fresh start for all poetry. It came from outside the Western system of naming; no European language can possibly get so free of any other European language as to permit to Europeans an inspection of poetry anew. Even Homer, however little we know about him, has a certain oppressive authority we cannot escape, but Chinese poets seem to Westerners nearly anonymous, and remain so because we never hear their voices.“[12]

Hugh Kenner räumt ein, dass Pounds Auffassung chinesischer Lyrik gravierende Missverständnisse einschloss – daher „The Poetics of Error“ –, versteht diese jedoch als kreativ-produktive Fehler. Es wäre aber abwegig, der Rezeption chinesischer Gedichte in Europa ein einheitliches kulturgeschichtliches Klima zu unterstellen: Was für die eine literarische Tradition gilt, kann für die andere völlig irrelevant sein. Die ersten Übertragungen chinesischer Lyrik in dieser Zeit treten in der jeweiligen Literatur gleichsam in ein poetisches Vakuum ein, haben die wohl trügerische Freiheit, im Rahmen einer bekannten Tradition, ein eigenes Territorium abzustecken, in gewissem Maße die eigene Leserschaft zu erschaffen. Sie werden von der jeweiligen Zielkultur assimiliert, wobei sie sich bestehenden Normen anpassen, oder aber – wie im Falle Pounds – neue Normen erschaffen: „a fresh start for all poetry“.

Von einer gewaltigen Neuerung einer stagnierenden Tradition, so wie sie Ezra Pound von Eliot und Kenner bescheinigt wird, kann im Falle Bethges offensichtlich keine Rede sein. Neumann verweist ihn ins Nostalgisch-Rückständige, und ausgerechnet der Erfolg von Bethges Sammlung erbringt den Beweis, dass er zum alten Eisen gehöre. Es ist jedoch ein allzu leichtes Spiel, die Leistung Bethges aus dem historischen Abstand zu belächeln. Nicht nur gab *Die chinesische Flöte* den Ansporn zur Komposition des *Lieds von der Erde*, sondern andere namhafte Komponisten haben Gedichte aus dieser Sammlung vertont, darunter Arnold

11 Hugh Kenner, The Poetics of Error, in: Modern Language Notes 90, 6 (1975), S. 739.
12 Ebenda. S. 743f.

Schönberg, Anton von Webern, Richard Strauß und Gottfried von Einem.[13] Es gilt daher im Folgenden, den kulturgeschichtlichen Stellenwert von Bethges Anthologie zu präzisieren und auch seine Arbeitsmethode an Hand einiger Beispiele aus den von ihm selbst angegebenen Quellen aufzuzeigen. Wie ist es denn um *Die chinesische Flöte* bestellt?

I.

Bethge bezeichnet seine Texte als „Nachdichtungen", und somit erhebt sich die leidige Frage der Taxonomie: Wie sind Übersetzungen von Übersetzungen terminologisch einzustufen? Dieser vertrackte Fragenkomplex soll um noch einen Terminus erweitert werden, nämlich dem der „eklektischen Übersetzung". Der Begriff entstammt einem Aufsatz des Romanisten Jürgen von Stackelberg aus dem Jahr 1987, in dem es heißt:

> „Wir übernehmen den Terminus aus der Humanismusforschung, wo es üblich ist, dann von ‚eklektischer Imitatio' zu reden, wenn ein Autor zur Gestaltung seiner Werke nicht etwa nur ein, sondern mehrere Muster heranzieht. [...] beim eklektischen Übersetzen geht es zwar auch um die Übernahme fremdsprachlicher Vorlagen, doch ist nur eine dieser Vorlagen das ‚Original' [...] Die eklektische Übersetzung ist, so gesehen, ein ‚Zwischending' zwischen dem heute nur noch allgemein-üblichen [...] direkten Übersetzen und dem früher nicht selten geübten Verfahren des ‚indirekten Übersetzens'."[14]

Im Falle Bethges entzieht sich das „Original" zwar prinzipiell dem Zugriff des Übersetzers, aber wir haben es hier mit der Verarbeitung einer Mehrzahl von Vorlagen zu tun, wovon zwei in französischer Sprache sind, die Bethge abwechselnd heranzieht, um den eigenen Text herzustellen. Mir scheint aber keine qualitative Unterscheidung zwischen den Vorlagen vonnöten zu sein. Eklektisch ist dann eben die Auswahl von semantischen Elementen aus der einen oder anderen Vorlage gemäß den Intentionen des Übersetzers.

1862 erschien vom Marquis d'Hervey-Saint-Denys eine stattliche Sammlung von Übersetzungen aus dem Chinesischen mit dem Titel

---

13 Eberhard Bethge, *Hans Bethge*, S. 28. In einer Rezension der Neuausgabe von Eberhard Bethges Biografie seines Onkels liest man in der *Böhmezeitung*, Soltau, vom 8. Oktober 2002: „Während die frühen Gedichte und Erzählungen nahezu vergessen sind, leben seine Nachdichtungen orientalischer Lyrik immer noch. Mehr als 160 Komponisten haben bis heute die Übertragungen Bethges aus dem Chinesischen, Japanischen, Persischen, Arabischen, Türkischen, Indischen, Armenischen aufgegriffen und vertont [...]."

14 Jürgen von Stackelberg, Eklektisches Übersetzen I, in: *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*, hrsg. von Brigitte Schultze, Berlin 1987, S. 54f.

Poésies de l'Époque des Thang. Der Autor war Sinologe und später Professor am Collège de France. Gedichte von Li Bai und Du Fu machen zusammen 46 der 98 Texte aus, die die Sammlung enthält.[15] Das Buch ist eine solide philologische Arbeit mit einer Übersicht über die chinesische Prosodie bis zur Tang-Zeit und mit gelehrten Anmerkungen zu den einzelnen Gedichten. Hervey-Saint-Denys hat keinerlei künstlerische Ambitionen. Er übersetzt wortgetreu aus dem Chinesischen, macht dabei keinen Versuch, die Bündigkeit der einzelnen Zeilen im Original zu reproduzieren. Seine Texte nehmen sich daher recht umständlich aus.

Einen ungleich größeren Erfolg hatte fünf Jahre später ein schmaler Band mit dem Titel *Le Livre de jade* von Judith Gautier, Tochter des berühmten französischen Schriftstellers Théophile Gautier. Diese Texte entstanden in Zusammenarbeit mit einem gebildeten Chinesen, Ding Dunling, und erhoben in der Erstausgabe keinen Anspruch darauf, Übersetzungen im herkömmlichen Sinne zu sein. An anderer Stelle veröffentlichte Judith Gautier 17 dieser Texte unter der Rubrik „Variationen über chinesische Themen". Einige Gedichte scheinen überhaupt kein chinesisches Original zu haben, sondern stellen freie Improvisationen der Autorin selber dar. Wie dem auch sei, die zweite Ausgabe, die 1902 erschien und nachweislich von Bethge benutzt wurde, übernahm 69 der 71 Gedichte der Erstausgabe unverändert, aber Gautier bezeichnete jetzt sämtliche Texte als Übersetzungen aus dem Chinesischen. Dabei ist festzuhalten, dass sich Judith Gautiers Texte um 1867 auf der Höhe der literarischen Avantgarde befanden. Die Komparatistin Pauline Yu macht in Bezug auf die Erstausgabe mit Recht geltend:

> „Symbolist poets like Mallarmé appreciated the model; her collection was one of his favourite translations from a foreign language. [...] it is equally important to recognise that, for all the doubts about the degree to which there were any originals to which they corresponded, Gautier's renditions also served as *the* introduction of Chinese poetry to Europe in the nineteenth century."[16]

In der Einleitung zu seinem Band *Chinesische Lyrik* lehnt Hans Heilmann die sogenannte „poetische" Übersetzung entschieden ab: „Schon deshalb muss eine in das Prokrustesbett von Vers und Reim gezwängte *poetische* Übersetzung in den meisten Fällen eine Verstümmelung des Gedankeninhaltes sein, wofür sie durch eine Fälschung des lyrischen Charakters

---

[15] Le Marquis d'Hervey-Saint-Denys, *Poésies de l'Époque des Thang, traduites du Chinois pour la première fois avec une étude sur l'art poétique en Chine et des notes explicatives*, Paris 1862.

[16] Pauline Yu, Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context, and Culture*, hrsg. von Paul W. Kroll, Leiden 2015, S. 283f.

und schlechte, mühsame Verse zu entschädigen glaubt."[17] Ungeachtet der Tatsache, dass er Übersetzungen von Übersetzungen bietet – er nennt an erster Stelle Saint-Denys und Gautier als Vorlagen – ist Heilmann von der künstlerischen „Echtheit" der eigenen Leistung überzeugt.[18]

II.

Um die Freilegung der Absichten Bethges im Hinblick auf die ihm nur mittelbar zugänglichen „Originale" geht es in folgenden Überlegungen. Dabei möchte ich Gedichte von Li Bai, der in allen Sammlungen reichlich vertreten ist, aus *Der chinesischen Flöte* auf deren Quellen in früheren Übersetzungen zurückführen. So wird die Wirkung von Bethges eklektischem Übersetzen sinnfällig. Wie problematisch dagegen die Forderung nach „Echtheit" sein kann, wie sie Heilmann für seine Versionen in Anspruch nimmt, ist aus dem folgenden Gedicht zu erkennen, das in Bethges drei genannten Quellen vertreten ist. Zunächst Bethge:

Am Ufer

Li-Tai-Po

Junge Mädchen pflücken Lotosblumen
An dem Uferrande. Zwischen Büschen,
Zwischen Blättern sitzen sie und sammeln
Blüten, Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider,
Ihre Kleider, ihre süßen Augen,
Und der Wind hebt kosend das Gewebe
Ihrer Ärmel auf und führt den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

Sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
An dem Uferrand auf mutigen Rossen?
Zwischen dem Geäst der Trauerweiden
Traben sie einher. Das Ross des einen
Wiehert auf scheut und saust dahin
Und zerstampft die hingesunkenen Blüten.

---

17 Heilmann, *Chinesische Lyrik*, S. 55.

18 Ebenda, S. 56: „Ich habe aus der Not eine Tugend zu machen versucht und gebe prosaische Übersetzungen, die für sich keinerlei poetische Ansprüche erheben. [...] Der Pietät gegen das Original möge man es zugutehalten, dass ihr an einzelnen, wenigen Stellen mit vollem Bewusstsein die Eleganz de Form geopfert worden ist, die auf Kosten der Echtheit mit ein paar Retouchen zu erreichen gewesen wäre."

Und die schönste von den Jungfraun sendet
Lange Blicke ihm der Sorge nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Lüge:
In dem Funkeln ihre großen Augen
Wehklagt die Erregung ihres Herzens.[19]

Von Bethges möglichen Vorlagen steht Heilmanns deutsche Version, die wiederum auf den Texten von Hervey-Saint-Denys und Gautier basiert, seiner Nachdichtung offensichtlich am nächsten:

An den Ufern des Jo-Yeh

Am Uferrand des Jo-yeh pflücken die jungen Mädchen die Lotosblüten.
Büsche von Blumen und Blättern trennen sie; lachend, ohne einander zu sehen, rufen sie sich muntere Neckereien zu.
Das strahlende Sonnenlicht spiegelt in der Wassertiefe ihren zierlichen Putz.
Der Wind hebt das zarte Gewebe ihrer Ärmel und nimmt den Duft ihrer Wohlgerüche mit.
Doch was sind das für schöne Jünglinge am Ufer da oben?
Zu drei und zu fünf erscheinen sie zwischen den Trauerweiden.
Plötzlich wiehert das Pferd des einen und geht durch, mit den Hufen die gefallenen Blüten zerstampfend.
Ein holdes Kind starrt ihm nach, voll Angst, und die Erregung ihres Herzens durchbricht verräterisch die erkünstelte Fassung.[20]

Bethges zahlreiche wörtliche Anleihen bei Heilmann sind unverkennbar, darunter „Junge Mädchen pflücken Lotosblüten“ – bei Hervey-Saint-Denys und Gautier sind es „nénuphars“ (Seerosen), was schlecht zu der Vorstellung passt, dass die Mädchen darunter *verschwinden*.

Andere Anleihen bei Heilmann sind „Neckereien“; „der Wind hebt [...] das Gewebe/ Ihrer Ärmel“; „Wohlgerüche“; „die [...] Blüten zerstampfend“; „die Erregung ihres Herzens“. Der Schluss des Gedichts wird weitgehend zu einer Innovation Bethges, denn Heilmanns „holdes Kind“ suggeriert nicht Bethges „schönste von den Jungfraun“. Bethges „Ihre stolze Haltung ist nur Lüge“ („Verstellung“ bei Mahler) ist drastischer als Heilmanns „die erkünstelte Fassung“. Die letzte Zeile bei Hervey-Saint-Denys ist einfacher und farbloser als Bethges Schluss: „Ce que voyant, l'une des jeunes filles semble interdite, se trouble, et laisse percer l'agitation de son cœur.“[21] Nichts in den Vorlagen entspricht den „süßen“ bzw. „großen“ Augen und den „langen Blicken der Sorge“ bei Bethge, was bei Mahler zur „Sehnsucht“ wird. Im Allgemeinen ist Bethges Text farbiger und dramatischer gestaltet als seine Vorlagen. Er zögert nicht, die Anlei-

[19] Bethge, *Die chinesische Flöte*, S. 26f.
[20] Hervey-Saint-Denys, *Poésies*, S. 48f.
[21] Ebenda, S. 49.

hen rhetorisch aufzubauschen und die Gefühlswerte der Vorlagen zu steigern. Gautiers Version wirkt im Vergleich mit Bethges Fassung eher zurückhaltend:

Au bord de la rivière

Li-Taï-Pé

Des jeunes filles se sont approchées de la rivière ; elles s'enfoncent dans les touffes de nénuphars.
On ne les voit pas, mais on les entend rire, et le vent se parfume en traversant leurs vêtements.
Un jeune homme à cheval passe au bord de la rivière, tout près des jeunes filles.
L'une d'elles a senti son cœur battre, et son visage a changé de couleur.
Mais les touffes de nénuphars l'enveloppent.[22]

Bethges „eklektisches Übersetzen", das sich mehr an Heilmanns deutscher Version als an den französischen Vorlagen von Saint-Denys und Gautier orientiert, entwickelt dabei eine eigene Dynamik ohne Rücksicht auf die Einzelheiten der Vorlagen. Die Szene am Ufer soll dem Leser möglichst malerisch und dramatisch vor Augen stehen.

Nehmen wir als zweites Beispiel das *Lied auf dem Flusse*:

Lied auf dem Flusse

Li-Tai-Po

Aus Ebenholz ist meine Barke,
Und meine Flöte ist aus Jade,
Und ihre Löcher sind beschlagen
Mit Ringen aus dem reinsten Gold.

Und Wein! So wie der Saft der Pflanzen
Mein Seidenkleid von Flecken säubert,
So löscht der Wein die dunkeln Flecken
Aus meinem Herzen ganz hinweg.

Ein goldner Krug voll goldnen Weines,
Ein schlankes Fahrzeug auf dem Flusse
Und Frauengunst – mir ist, ich wäre
Gesellt dem Kreis der Himmlischen![23]

---

22 Judith Gautier, *Le Livre de jade. Poésies traduites du chinois*, Paris 1902, S. 25f.
23 Bethge, *Die chinesische Flöte*, S. 34.

In diesem Fall ist die Nähe zu Gautiers Text nicht zu übersehen:

> *Chanson sur le fleuve*
>
> Selon Li-Taï-Pé
>
> Mon bateau est d'ébène ; ma flûte de jade est percée de trous d'or.
> Comme la plante qui enlève une tache sur une étoffe de soie, le vin
> efface la dispute dans le coeur.
> Quand on possède de bon vin, un bateau gracieux et l'amour d'une
> jeune femme, on est semblable aux Génies immortels.[24]

Noch einmal beobachtet man bei Bethge die Tendenz, die Gefühlswerte der Vorlagen zu steigern, wie etwa: „Ein goldner Krug voll goldnen Weines ...", und den Duktus des Textes spannender zu gestalten. So wird die schlichte Bezeichnung „la dispute" zu „die dunkeln Flecken/Aus meinem Herzen". Man sucht hier vergeblich bei Hervey-Saint-Denys und Heilmann nach einer genauen Entsprechung zu diesen Zeilen. Pauline Yu hält Gautiers zweiten Absatz für ihre eigene Erfindung.[25] In diesem Fall hat sich Bethge offenbar entschieden, dem Text von Gautier zu folgen, obwohl er zwei andere voneinander abweichende Vorlagen vor sich hatte. Das Eklektische seiner Verfahrensweise liegt darin, dass er bald diese, bald jene Vorlage bevorzugt, damit sein Text auf bestimmte Lesererwartungen ausgerichtet bleibt. Heilmanns Übersetzung ist beträchtlich länger als Bethges Nachdichtung, und schon die erste Strophe enthält Motive, die bei Bethge und Gautier fehlen:

> Ein leichtes Schiff mit starken Rudern,
> Junge Flötenspielerinnen auf den Bänken mit Instrumenten aus
> Gold und Jade,
> Herrlicher Wein in immer neu gefüllten Krügen –
> Die Freude führen wir mit uns und lassen uns treiben von den Fluten.[26]

Übrigens wird „die Liebe einer jungen Frau" bei Gautier zu „Frauengunst" bei Bethge hochstilisiert. Dahinter werden die „jungen Flötenspielerinnen" bei Heilmann kaum sichtbar.

Ein weiterer Text von Bethge trägt den geradezu verräterischen Titel *In der Fremde*, der sofort an Eichendorff anklingt:

---

24 Gautier, *Le Livre de jade*, S. 111f.

25 Yu, *Judith Gautier*, S. 269: „While Hervey-Saint-Denys makes a point of noting that flutes of jade and gold are to be taken only figuratively [...] Gautier takes them quite literally, and she also explicates the salutary effects of wine with a curiously and domestically concrete image (the plant removes stains from silk)."

26 Heilmann, *Chinesische Lyrik*, S. 24f.

In der Fremde

Li-Tai-Po

In fremdem Lande lag ich. Weißen Glanz
Malte der Mond vor meine Lagerstätte.
Ich hob das Haupt, – ich meinte erst, es sei
Der Reif der Frühe, was ich schimmern sah,
Dann aber wußte ich: der Mond, der Mond ...
Und neigte das Gesicht zur Erde hin,
Und meine Heimat winkte mir von fern.[27]

Während Hervey-Saint-Denys und Heilmann die Knappheit der vierzeiligen Strophe beibehalten: nimmt sich Gautiers Version im Vergleich geradezu weitschweifig aus:

L'auberge

Li-Taï-Pé

Je me suis couché dans ce lit d'auberge ; la lune, sur le parquet,
jetait une lueur blanche.
Et j'ai d'abord cru qu'il avait neigé sur le parquet.
J'ai levé la tête vers la lune claire, et j'ai songé au pays que je vais
parcourir et aux étrangers qu'il me faudra voir.
Puis j'ai baissé la tête vers le parquet, et j'ai songé à mon pays et aux
amis que je ne reverrai plus.[28]

Heilmann hat offensichtlich von Gautier den Titel übernommen. Sein Text trägt den Titel „In der Herberge". Sonst folgt er dem Duktus der Version von Hervey-Saint-Denys:

Pensée dans une nuit tranquille

Devant mon lit, la lune jette une clarté très-vive ;
Je doute un moment si ce n'est point la gelée blanche qui brille sur le sol.
Je lève la tête, je contemple la lune brillante ;
Je baisse la tête et je pense à mon pays.[29]

Heilmann behält die vierzeilige Gliederung der Version von Hervey-Saint-Denys bei:

In der Herberge

Vor mein Bett wirft der Mond einen grellen Schein.
Ich wähne, es ist Frühreif, was am Boden glänzt;
Hebe das Haupt – und schau in den leuchtenden Mond,
Senke das Haupt – und denk an mein Heimatland ...[30]

---

27 Bethge, *Die chinesische Flöte*, S. 36.
28 Gautier, *Le Livre de jade*, S. 125f.
29 Hervey-Saint-Denys, *Poésies*, S. 44.

Bethge nimmt die Pointe bei Hervey-Saint-Denys – nämlich, dass das lyrische Ich weit entfernt von zu Hause ist – am Anfang seiner Version *zweimal* vorweg: mit dem Titel und wieder mit der ersten Zeile „In fremdem Lande lag ich.“, die in keinen seinen Vorlagen vorhanden ist. Während alle seine drei Vorlagen eine Szene wiedergeben – das lyrische Ich sieht den Glanz vor seinem Bett, blickt auf den Mond und versinkt in Gedanken an die Heimat –, richtet sich Bethges Text auf den einen Augenblick der Entdeckung, die er mit stark rhetorischem Pathos zum Ausdruck bringt, dass der „weiße Glanz“ doch nur Mondlicht ist: „Dann aber wusste ich: der Mond, der Mond ...“

Auch hier beobachtet man wieder einmal Bethges Neigung, seinen Text im Vergleich zu den Vorlagen wortreicher zu gestalten und stark zu dramatisieren. Die rhetorische Dynamik seiner Version lässt die vierzeiligen Vorlagen auf sieben Zeilen anwachsen. Hervey-Saint-Denys – und nach ihm Heilmann – übersetzen ins Präsens, während Gautier und Bethge durchweg die Vergangenheitsform benutzen. Die Version von Hervey-Saint-Denys suggeriert eine Unmittelbarkeit – die Gedanken des lyrischen Ich entfalten sich sukzessiv von der konkreten Wahrnehmung der Umgebung zur Sehnsucht nach der Heimat in der letzten Zeile. Hervey-Saint-Denys übersetzt zudem einen chinesischen Kommentar (und legt ihn dem Gedicht als Fußnote bei), der besagt, dass der Leser bei Li Bai unendlich mehr heraushören soll als gesagt wird.[31] Die Version von Hervey-Saint-Denys – einschließlich des Titels „Gedanken in der stillen Nacht“ – folgt dem chinesischen Original sehr genau. Bei Bethge hat dagegen der längere Text die Form einer Anekdote, in der doch alles gesagt wird und zwar mit großer Emphase: Es steht von vornherein fest, dass von einem Erlebnis „in fremdem Lande“ berichtet wird. Das Pathos der Zeile: „Dann aber wusste ich: der Mond, der Mond ...“ mag etwas forciert klingen. Der Versuch wird jedoch gemacht, Unmittelbarkeit nachträglich zu inszenieren. Gautiers Version, ebenfalls als Anekdote gestaltet, verzichtet auf die Evokation starker Gefühle und wirkt eher sachlich im Vergleich. Wenn der Leser durch Bethges Titel an die berühmte Vertonung von Eichendorffs Gedicht in Robert Schumanns *Liederkreis* erinnert wird, so kommt das Pathos von Bethges Text nicht unerwartet.

Nichts entspricht bei Gautier Bethges *Trinklied vom Jammer der Erde,* den Mahler bekanntlich für den Eingang seines *Lieds von der Erde* wählte. Bethges Quellen sind nur bei Hervey-Saint-Denys und Heilmann zu finden. Zunächst der Text von Saint-Denys:

[30] Heilmann, *Chinesische Lyrik*, S. 30.
[31] Hervey-Saint-Denys, *Poésies*, S. 44.

La chanson du chagrin

Le maître de céans a du vin, mais ne le versez pas encore ;
Attendez que je vous aie chanté la *Chanson du chagrin*.
Quand le chagrin vient, si je cesse de chanter ou de rire,
Personne, dans ce monde, ne connaitra les sentiments de mon cœur.

Seigneur, vous avez quelques mesures de vin,
Et moi je possède un luth long de trois pieds ;
Jouer du luth et boire du vin sont deux choses qui vont bien ensemble.
Une tasse de vin vaut, en son temps, mille onces d'or.

Bien que le ciel ne périsse point, bien que la terre soit de longue durée,
Combien pourra durer pour nous la possession de l'or et du jade ?
Cent ans au plus. Voilà le terme de la plus longue espérance.
Vivre et mourir une fois, voilà ce dont tout homme est assuré.

Écoutez là-bas, sous les rayons de la lune, écoutez le singe accroupi
qui pleure, tout seul, sur les tombeaux.
Et maintenant remplissez ma tasse ; il est temps de la vider d'un
seul trait.[32]

Das Trinklied vom Jammer der Erde

Li-Tai-Po

Schon winkt der Wein in goldenen Pokalen, –
Doch trinkt noch nicht! Erst sing euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll euch in die Seele
Auflachend klingen! Wenn der Kummer naht,
So stirbt die Freude, der Gesang erstirbt,
Wüst liegen die Gemächer meiner Seele.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Dein Keller birgt des goldnen Weins die Fülle,
Herr dieses Hauses, – ich besitze andres:
Hier diese lange Laute nenn ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind zwei Dinge, die zusammenpassen!
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert als die Reiche dieser Erde.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig, und die Erde
Wird lange feststehn auf den alten Füßen –
Du aber, Mensch, wie lange lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde,
Nur Ein Besitztum ist dir ganz gewiß:

32 Hervey-Saint-Denys, *Poésies*, S. 70f.

Das ist das Grab, das grinsende, am Ende.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt.
Ein Affe ist es! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des Abends?
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure goldnen Becher bis zum Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.[33]

Zum Vergleich hier die Version Heilmanns:

Das Lied vom Kummer

Li-Tai-Pé

Der Herr des Hauses hat Wein, aber füllt noch nicht die Becher:
Wartet, bis ich das Lied vom Kummer gesungen habe!
Wenn der Kummer kommt, wenn mein Gesang, mein Lachen erstirbt,
Dann kann niemand ermessen, was meine Seele bewegt.
(Peï laï ho! Peï laï ho!)

Herr, du besitzest viel köstlichen Wein,
Ich habe meine lange Laute,
Die Laute schlagen und Wein trinken, das sind zwei Dinge, die trefflich zueinander passen.
Ein Becher Wein zur rechten Zeit ist tausend Unzen Goldes wert.
(Peï laï ho! Peï laï ho!)

Wenn auch der Himmel ewig ist und die Erde noch lange fest steht,
Wie lange werden wir uns des Goldes und des Jade erfreuen?
Hundert Jahre, das ist die Grenze der kühnsten Hoffnungen.
Leben und dann sterben, das ist das einzige, wessen der Mensch sicher ist.
(Peï laï ho! Peï laï ho!)

Hört ihr ihn da unten, im Mondenschein, hört ihr den Affen, der da zusammengekauert ist und heult, einsam unter den Gräbern?
Und nun füllt mir den Becher, nun ist es Zeit, ihn mit einem Zug zu leeren!
(Peï laï ho! Peï laï ho!)[34]

Die Elemente von Bethges Version sind alle schon zu finden – allerdings ohne den rhetorischen Schwung seines Texts. Ein wichtiges Merkmal von Bethges Umarbeitung wird erst dann sichtbar, wenn wir Heilmanns Text heranziehen. Der Refrain: „Peï laï ho! Peï laï ho!“ („Der Kummer kommt!“) wird von Hervey-Saint-Denys nur in einer Anmerkung angegeben. Bei

[33] Bethge, *Die chinesische Flöte*, S. 21f.
[34] Heilmann, *Chinesische Lyrik,* S. 54f.

Heilmann wird er zwar zu einem Bestandteil des Textes erhoben, bleibt aber bei einer lautlichen Transkription. Bei Bethge erst wird der Refrain zu dem wirkungsvollen, geradezu genialen Vers: „Dunkel ist das Leben, ist der Tod.“, der – wie bei Heilmann – in den Text integriert wird. Die Wendung „das Lied vom Kummer“ hat Bethge von Heilmann übernommen. Andere wörtliche Anklänge an Heilmanns Text sind ohne weiteres zu verzeichnen. Am Eindrucksvollsten ist Bethges Übernahme des Verbs „heulen“ in der letzten Strophe. Saint-Denys hatte sich für den Affen mit „pleure“ – „weint“ – begnügt, aber Bethges Vorliebe für Pathos und Dramatik bemächtigt sich des „heulenden“ Affen vollends: „Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern [...]“. Der Affe wird zur „wild-gespenstigen Gestalt“ und sein „Heulen“ steigert sich zum Protest gegen die Vergänglichkeit allen Lebens. Eine wirkungsvolle Eigendynamik kann man Bethges letzter Strophe nicht absprechen. Im Vergleich mit seinen Vorlagen könnte man Bethges Version gar als ‚dionysisch angehaucht‘ bezeichnen. In seinem *Selbstporträt. Zum fünfzigsten Geburtstag* schreibt Bethge das folgende Bekenntnis:

> „Zuweilen wünsche ich mir ein Dionysier zu sein, zuweilen scheine ich auch diesen Zustand zu erreichen, doch erreiche ich ihn niemals ganz. Völlig überschäumend vermag ich nicht zu sein, denn das Geschick verlieh mir Beherrschtheit, Ökonomie des Gefühls, Gelassenheit der Lebensführung. Es ist daher auch ganz in der Ordnung, daß die letzten Leidenschaften nicht zu mir kamen oder ich nicht zu ihnen.“[35]

Weder Heilmann noch Bethge war es bekannt, dass Hervey-Saint-Denys nur die Hälfte dieses Gedichtes von Li Bai übersetzt hat. In einer Anmerkung erklärt er, dass er das Pendant zum *Lied vom Kummer*, nämlich *Das Lied vom Lachen*, nicht übersetzt hat, weil fast jedes Wort in jeder Zeile eine Anspielung auf eine historische Figur oder auf ein weiteres Gedicht enthält.[36] Saint-Denys verschweigt dabei, dass er wohl aus dem gleichen Grunde auf die Übertragung von den restlichen sechszehn Zeilen des *Lieds vom Kummer* verzichtet hat. Im Chinesischen Original kommt das *Lied von Kummer* nach weiteren vierzehn Zeilen zu einem resignativen Schluss: Wenn man noch jung ist, soll man nach Ämtern streben, damit man nicht sein ganzes Leben lang ein armer Gelehrter bleibt. Hätte Hervey-Saint-Denys darauf bestanden, das ganze Gedicht mit allen Anspielungen zu übersetzen und mit allen erforderlichen Anmerkungen zu versehen, so wäre Bethges Version kaum zu seinem triumphalen Schluss gelangt. Wie es nun fast unvermeidlich ist, so wird in den europäischen Versionen sehr viel Kulturspezifisches geopfert, aber Mahlers Vertonung

---

[35] Hans Bethge, *Selbstporträt. Zum fünfzigsten Geburtstag*, Offenbach a.M. 1926, S. 8f.

[36] Hervey-Saint-Denys, *Poésies*, S. 71.

macht das Schlusstableau mit dem heulenden Affen auf den Gräbern einmalig und unvergesslich.

Zuletzt sei auf ein Gedicht verwiesen, das in der Auswahl von Hervey-Saint-Denys fehlt:

> *Liebestrunken*
>
> Lia-Tai-Po
>
> Im Garten des Palastes streift der Wind
> Mit weichem Anhauch über Lotosblumen.
> Auf der Terrasse, wohlig hingestreckt
> In bunte Seidenkissen, ruht der König.
> Vor ihm tanzt Si-Schy, funkelnd wie die Sterne,
> Schön wie die Schönheit selbst, schwebt und schwebt,
> Und lächelt, lächelt, wunderbar zu schauen,
> Bis daß ein süß-begehrliches Ermatten
> In ihre Glieder sinkt; die Hüften wiegen
> Sich dann nicht mehr, die kleinen Füßen ruhn, –
> Und schmachtend lehnt sie an den Jaderand,
> Den schimmernden, des königlichen Lagers ...
>
> Die holde Si-Schy, schmachtend lehnt sie da ...

Als Quelle dieser Version gelten wohl die Übersetzung Gautiers und Heilmanns:

> *Ivresse d'amour*
>
> Li-Tai-Pé
>
> Le vent agite doucement, à l'entour du Palais des Eaux, les fleurs embaumées des nénuphars.
> Sur la plus haute terrasse de Kou-sou on peut apercevoir le roi de Lou, étendu nonchalamment.
> Devant lui, Sy-Ché, la beauté même, danse, avec une grâce incomparable, des gestes délicats et sans force.
> Puis, elle rit d'être aussi voluptueusement lasse, et, languissante, vient s'appuyer du côté de l'Orient, au rebord de jade blanc du lit royal.[37]

Gautiers Version unterdrückt ein wichtiges Motiv des chinesischen Originals: Die Tänzerin ist leicht betrunken.[38] Folglich bleibt sie auch in den

---

[37] Gautier, *Le livre de jade*, S. 21f.

[38] In der Anthologie *The White Pony*, hrsg. von Robert Payne, New York 1947, findet man eine wörtliche englische Übersetzung: „*For the Dancer of the King of Wu, When She Is Half Drunk/* The wind waves the lotoses in the scented palace by the water./In the Ku-su Tower, the King of Wu is carousing./Hsi-shih, flushed with wine, dances coy and unresisting,/By the east window, laughing, she leans on a couch of white jade".

deutschen Fassungen nüchtern. Bethge verdankt Heilmanns Version offensichtlich mehr als nur den Titel:

> *Liebestrunken*
>
> Li-Tai-Pe
>
> Am Kaiserpalast regt leise der Wind die duftigen Lotosblüten.
> Auf der höchsten Terrasse von Ku-Su siehst du den König von U
> behaglich ausgestreckt auf üppigem Ruhebett.
> Vor ihm tanzt Si-Chy, die Schönheit selbst, mit unvergleichlicher
> Anmut, mit zarten, schwebenden Bewegungen.
> Sie lächelt, denn nun umfängt auch sie wollüstiges Ermatten, – und
> schmachtend lehnt sie sich an den weißen Jaderrand des
> königlichen Ruhebettes.[39]

Die Wendung bei Bethge „schmachtend lehnt sie an den Jaderand" ist beinahe wörtlich von Heilmann übernommen. Von ihm stammt ebenfalls das Motiv des „Schwebens", das schwerlich auf Gautiers „des gestes délicats et sans force" zurückgeht. Während Bethge in seinem Nachwort zur *Chinesischen Flöte* gerne den Eindruck erweckt, dass seine Nachdichtungen in erster Linie auf den Übersetzungen von Hervey-Saint-Denys und Gautier basieren, übernimmt er in Wirklichkeit in sehr vielen Fällen den Wortlaut Heilmanns, obwohl dieser keinerlei Anspruch darauf erhebt, chinesische Originaltexte zu kennen. Bethges Tendenz, die Gefühlswerte seiner Vorlage zu steigern, ist auch hier an der Wiederholung von „schwebt", „lächelt" und „schmachtend" zu beobachten. Dazu kommen gefühlsgeladene Zutaten wie „funkelnd wie die Sterne", „wunderbar zu schauen" und „die Hüften wiegen/Sich dann nicht mehr, die kleinen Füßen ruhn", die in Bethges Vorlagen fehlen.

III.

Im Geleitwort zu der Erstausgabe *Der chinesischen Flöte* berichtet Bethge über seine erste Bekanntschaft mit den Übersetzungen von Hervey-Saint-Denys:

> „Was für eine holde lyrische Kunst trat mir da entgegen! Ich fühlte eine bang verschwebende Zartheit lyrischen Klanges, ich blickte in eine von Bildern ganz erfüllte Kunst der Worte, die hinableuchtete in die Schwermut und die Rätsel des Seins, ich fühlte ein feines lyrisches Erzittern, eine quellende Symbolik, etwas Zartes, Duftiges, Mondscheinhaftes, eine blumenhafte Grazie der Empfindung."[40]

---

[39] Heilmann, *Chinesische Lyrik*, S. 49.
[40] Bethge, *Die chinesische Flöte*, S. 103.

Die von Bethge gepriesenen Eigenschaften chinesischer Gedichte erinnern auffällig stark an lyrische Traditionen der deutschen Romantik. Und in der Tat weisen seine Texte kaum Bezüge zu den experimentellen Tendenzen der Jahrhundertwende auf. Bedenkt man, dass der erste Teil von Rilkes *Neuen Gedichten* im gleichen Jahr wie *Die chinesische Flöte* erschien, so wird Bethges literaturgeschichtliche Orientierung deutlich. Was ich seine eklektische Verfahrensweise genannt habe, erweist sich als eine gelungene, strategische Synthese von Exotik und alt Vertrautem. Diese hat offensichtlich ein breiteres Leserpublikum angesprochen als viele Tendenzen der literarischen Moderne. Man denke an Robert Neumanns Urteil: „Er dichtet gewissermaßen einen chinesischen Hausschatz fürs deutsche Volk."[41] Wie Bethge selber geschrieben hat, sind die chinesischen Gedichte für ihn Zeugnisse „eines bewundernswerten geläuterten Menschentums".[42] Seine Auswahl meidet im Allgemeinen Gedichte, die die wenig ‚poetischen' Seiten des Lebens zum Thema haben.

Stellt man zum Schluss die Frage: Für wen mag Bethge seine Vorlagen ‚poetisiert' haben? So lautet die Antwort vorerst im negativen Sinne: nicht für die Anhänger einer der damals bewusst modernen Bestrebungen in der deutschen Literatur. In seinem *Selbstporträt. Zum fünfzigsten Geburtstag* aus dem Jahre 1926 kategorisiert Bethge sich selbst: „Ein Weltmann? Nein, aber ein Weltbürger, beseelt von der blauen Magie der winkenden Ferne."[43] Man darf hier ein Bekenntnis zu den Werten der deutschen Romantik heraus hören, sogar ein Echo auf Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*.[44] Zwei Jahre vor dem Erscheinen *Der chinesischen Flöte* sah sich Hans Heilmann genötigt, in der Einleitung zu seinem Band die chinesische Kultur vor einem Klima von „Unwissenheit und Vorurteilen" in Schutz zu nehmen:

> „Die geistige Befruchtung, die die Kreuzfahrer des Mittelalters vom Orient in die Heimat mitbrachten, ist bei dem modernen Kreuzzug nicht erheblich gewesen. Die politisch-literarische Konjunktur hat wohl eine ganze Menge von Büchern über China hervorgebracht, aber soweit diese populär sind, neigen sie dazu, alles Chinesische

---

41 Neumann, Li-Tai-Po, S. 79. Ähnlich abschätzig urteilt Hub Nijssen in einem Aufsatz aus dem Jahre 2009: „Er [Bethge] folgt der Mode der Chinoiserie, [...] wie sie im Jugendstil oder Art Deco beim Bürgertum populär war. [...]", Strategien beim Übersetzen aus dem Chinesischen durch Hans Bethge, Klabund und Günter Eich, in: Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags, hrsg. von Carsten Dutt und Dirk Petersdorf, Heidelberg 2009, S. 121–140, hier S. 132.

42 Eberhard Bethge, *Hans Bethge*, S. 20.

43 Bethge, *Selbstporträt*, S. 17.

44 Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Richard Samuel, Darmstadt 1999, S. 250f.: „Er [Heinrich] sah sich an der Schwelle der Ferne [...] Er war im Begriff, sich in ihre blaue Flut zu tauchen. Die Wunderblume stand vor ihm [...]".

> von dem Gesichtspunkte des Europäers zu betrachten, alles mit seinem Maß und Gewicht zu messen [...] Wir dürfen auch nie vergessen, dass das Reich der Mitte sich bereits eine hohe Kultur geschaffen hatte, als unsere Vorfahren noch in den Urwäldern Eicheln aßen.“[45]

Der hier von Heilmann skizzierte Kontext ist für ein Verständnis von Bethges Erfolg aufschlussreich. Bethge hat für das deutsche Bildungsbürgertum gedichtet, und sein verklärtes Chinabild, Dokument „eines bewundernswerten geläuterten Menschentums“, lässt sich wohl als Gegengewicht zu der vorwiegend negativen Einstellung zu China in der populären Literatur im Zuge der Niederschlagung des Boxeraufstands verstehen. Seine Leserschaft fand Gefallen an einem stilisierten, geschichtslosen, romantisierten China, das in den Texten Bethges nach althergebrachten rhetorischen Rezepten bunt und lebendig wurde. China wird zur idealen Heimat für die poetischen Werte des vorigen Jahrhunderts. Bethge erwies sich dabei als Meister eines Effekts, den man vielleicht als Pathos des Eskapismus bezeichnen darf.

---

[45] Heilmann, *Chinesische Lyrik*, S. 5ff.

Hans Bethge und Japan

Thomas Pekar

Hans Bethges 1911 erschienener Gedichtband *Japanischer Frühling*[1] mit „Nachdichtungen japanischer Lyrik",[2] wie er selbst schreibt, ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie sehr die westlichen Vorstellungen von Japan in dieser Zeit immer noch weitgehend durch Imaginationen bestimmt waren. Dieses imaginäre Japan wird in Oscar Wildes Diktum, dass Japan „a pure invention"[3] sei, schon von den Zeitgenossen deutlich auf den Punkt gebracht. Obwohl seit dem Russisch-Japanischen Krieg (1904/05), der mit dem Sieg Japans endete, was bedeutete, dass erstmalig eine asiatische eine europäische Großmacht bezwang, sich in diesen Jahren auch ein anderes, ‚kriegerischeres' bzw. realistischeres Japan-Bild im Westen zu verbreiten begann, was ein anderer Nachdichter japanischer Lyrik als Bethge, nämlich Paul Enderling, zu der Bemerkung veranlasste: „Heute lächelt man nicht mehr über Japan".[4] Trotz dieser Veränderungen um 1900 herrschte doch gleichzeitig in weiten Kreisen im Westen das japonistische Bild der Kirschblüten, Geishas und des Kleinen, Zarten und Fragilen für Japan vor.

Dieses Japan-Bild wurde vor allem durch westliche Reiseberichte mit ihren wenigen, feststehenden Topoi, dem bildlichen und kunstgewerblichen Japonismus und von wichtigen, für den Japan-Diskurs prägenden Autoren wie Pierre Loti, mit seinem Roman *Madame Chrysanthème* (1888)[5] und der sich daran anschließenden Oper Giacomo Puccinis *Madama Butterfly*

---

1 Einige dieser Gedichte wurden vertont, z.B. von dem österreichischen Komponisten Felix von Weingartner (1863–1942). Vgl. zu den Vertonungen Eberhard Gilbert Bethge, *Hans Bethge. Leben und Werk 1867–1946,* 3. Aufl., Kelkheim 2002, S. 42.

2 Hans Bethge, *Japanischer Frühling,* 3. Aufl., Leipzig 1918, S. 3.

3 Oscar Wilde, The Decay of Lying, in: *The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde,* Vol. 6, London 1969, S. 1–57, hier S. 48.

4 Paul Enderling, *Japanische Novellen und Gedichte,* Leipzig 1905, S. 3.

5 Vgl. Pierre Loti, *Madame Chrysanthème,* Paris 1888. Dieser Roman beruht auf dem Aufenthalt Lotis in Nagasaki 1885. Vgl. auch seine japanischen Reiseskizzen (Pierre Loti, *Japoneries d'automne,* Paris 1889). Schon vom Titel her, wörtlich als ‚Japanereien' zu übersetzen, wird das Japanische als etwas Kleines, Niedliches, Winziges, Verspieltes etc. bezeichnet.

(1904 uraufgeführt), sowie Lafcadio Hearn mit seinen zahlreichen, zwischen 1894 und 1905 erschienenen Japan-Büchern geprägt.[6]

Für den deutschsprachigen Bereich wurde Japan literarisch Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem durch Übersetzungen Lotis und Hearns ins Deutsche,[7] durch den Novellenband *Die acht Gesichter am Biwasee. Japanische Liebesgeschichten* (1911) des weltreisenden Dichters Max Dauthendey und durch die Nachdichtungen japanischer Lyrik, die hier thematisiert werden, bekannt.[8] Wenn man die Rezeptionssituation für diese Art Literatur in Deutschland damals bestimmen will, so bietet sich dafür der Begriff der ‚Neuromantik' an, die vor allem eine mit dem Jugendstil verbundene gegennaturalistische Tendenz bezeichnet, zu der auch der exotistische Eskapismus gehört, in dessen Zusammenhang der Japonismus steht.[9]

I.

Hans Bethge hatte sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts[10] zunächst als sublim erotischer, neuromantischer Dichter[11] und als erfolgreicher Herausgeber einer Anthologie zeitgenössischer deutscher Lyrik einen Namen

---

6 Es werden 15 Bücher gezählt, die Hearn über japanische Themen veröffentlichte. Er verbrachte rund die zweite Hälfte seines Lebens, von 1890 bis zu seinem Tod 1904, in Japan und führte dort den japanischen Namen Koizumi Yakumo.

7 Eine sechsbändige Auswahl von Hearns Werken erschien zwischen 1905 und 1910 auf Deutsch.

8 Zu den Anfängen der Aufnahme japanischer Literatur im deutschsprachigen Bereich vgl. den Überblick bei Andreas Wittbrodt, *Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849–1999)*, Göttingen 2005, S. 1–19.

9 Vgl. zum Zusammenhang von Eskapismus und Neuromantik Jens Malte Fischer, Deutsche Literatur zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg, in: Hans Hinterhäuser (Hrsg.), *Jahrhundertende – Jahrhundertwende* (II. Teil) (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Bd. 19), Wiesbaden 1976, S. 231–260, hier S. 250ff. Dieser Zusammenhang wird von dem Literaturkritiker Leo Berg so auf den Punkt gebracht: „Romantik ist gewissermaßen das Gegenteil von Moderne und Realismus. Romantik ist alles Ferne, blau Verschwimmende […]." (Leo Berg, Die Romantik der Moderne [1891], in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende,* hrsg. von Gotthart Wunberg und Stephen Dietrich, 2. Aufl., Freiburg 1998, S. 139–149, hier S. 143).

10 1898 war sein erster Gedichtband, *Die stillen Inseln*, erschienen.

11 Vgl. diese Kennzeichnung bei Frank Raepke, Bethge, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy-Literaturlexikon,* 2. Aufl., Berlin u.a. 2008, S. 509; in der Biographie Bethges, die sein Neffe, Eberhard Gilbert Bethge, verfasste, wird er als ein „blutjunger zartfühlender Dichter" (Bethge, *Hans Bethge*, S. 1) vorgestellt.

gemacht.[12] Worauf er sich dann spezialisierte, waren ‚nachdichtende' Sammlungen exotischer und damals in Europa wenig bekannter Lyrik, nämlich chinesischer, japanischer, indischer und arabischer.[13] Das sind im übrigen alles Sprachen, die Bethge keineswegs beherrschte.[14] Trotzdem – oder besser: gerade deshalb – stilisierte er sich selbst auch als ‚Weltbürger' und ‚Reisender'.[15]

Bethge konnte im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts, als er sich an die Arbeit zu seinen Nachdichtungen japanischer Lyrik machte, schon auf eine Reihe von deutschsprachigen Übersetzungen bzw. Nachdichtungen japanischer Poesie zurückgreifen, die er auch kurz am Ende seines „Geleitwortes" zu seinem Buch erwähnt Er nennt dort Karl Florenz, Paul Enderling, Otto Hauser, Julius Kurth und Rudolf Lange.[16] Im Zusammenhang mit dem Japonismus und den genannten Büchern über Japan hatte sich besonders in Frankreich, der Keimzelle des Japonismus in Europa, auch ein Interesse an japanischer Literatur selbst entwickelt. Zu nennen wären hier z.B. die auf Japan (und China) bezogenen literarischen Arbeiten der französischen Dichterin Judith Gautier, besonders ihr Gedichtband *Poëmes de la libellule*[17] (1885), also *Gedichte der Libelle*,[18] der die Reihe der

---

12 Vgl. Hans Bethge, *Deutsche Lyrik seit Liliencron*, Leipzig 1905; bis 1920 erreichte diese Anthologie 50 Auflagen.

13 Besonders erfolgreich war Bethge mit seinen 1907 erschienenen Nachdichtungen chinesischer Lyrik, betitelt *Die chinesische Flöte*, die über zwanzig Mal aufgelegt und 1908 von Gustav Mahler unter dem Namen *Das Lied von der Erde* vertont wurde.

14 Er sprach keine asiatischen Sprachen und war deshalb auf schon vorliegende Übersetzungen dieser Gedichte in westliche Sprachen angewiesen.

15 Vgl. hierzu besonders sein „Selbstporträt", wo er u.a. über sich schreibt: „Ich liebe zu reisen; auf schlanken Schiffen über die Meere zu fahren [...]." Und: „Ein Weltmann? Nein, aber ein Weltbürger, beseelt von der blauen Magie der winkenden Ferne." (Hans Bethge, Selbstporträt. Zum fünfzigsten Geburtstag, in: Bethge, *Hans Bethge*, S. 62–69). Bethge hatte als junger Mann eineinhalb Jahre in Spanien als Lehrer verbracht; außer Reisen in Europa unternahm er 1924 eine Reise durch Ägypten, über die er Tagebuch führte, welches er dann auch publizierte, und später noch eine weitere nach Marokko.

16 Vgl. Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 117. Dabei geht es um die folgenden Bücher: Karl Florenz, *Geschichte der japanischen Litteratur*, Leipzig 1906; Paul Enderling, *Japanische Novellen*; Otto Hauser, *Die japanische Dichtung*, Berlin 1904; Julius Kurth, *Japanische Lyrik aus vierzehn Jahrhunderten*, München/Leipzig 1910 und Rudolf Lange, *Altjapanische Frühlingslieder aus der Sammlung Kokinwakashu*, Berlin 1884. Ich untersuche hier besonders die intertextuellen Beziehungen zwischen Bethge und Florenz sowie Lange, am Rande nur die Beziehungen zu den drei anderen Autoren.

17 2015 erschien ein Nachdruck dieses Buches.

18 Es gibt allerdings keine deutsche Übersetzung davon.

europäischen ‚Nachdichtungen' japanischer Lyrik eröffnete:[19] Da Gautier keine umfassenden Kenntnisse des Japanischen hatte, nahm sie die wörtlichen Übersetzungen eines Japaners zur Vorlage.[20] Dieses von Gautier eröffnete Feld der lyrischen Nachdichtungen japanischer Poesie war allerdings nur wenige Jahrzehnte, nämlich bis Ende der 1920er Jahre, fruchtbar.[21]

Im deutschsprachigen Bereich gab es schon vor Gautier wenige Übersetzungen aus dem Japanischen, die aber nur von einem sehr kleinen Kreis von Fachleuten rezipiert wurden: 1849 unternahm der Wiener Sinologe und Japanologe August Pfizmaier erstmalig eine interlineare Übertragung einiger japanischer Gedichte ins Deutsche.[22] Nach ihm übersetzte Adalbert Junker von Langegg, der als Direktor einer medizinischen Schule einige Jahre in Kyōto lebte und so Japan aus eigener Erfahrung kannte, in seinem dreibändigen literaturgeschichtlichen Überblick über die japanische Literatur weitere japanische Gedichte ins Deutsche und stellte auch die Form des Tanka in Deutschland erstmalig vor.[23] Sowohl Pfizmaier als auch Langegg blieben recht wirkungslos – und auch Bethge scheint sie nicht wahrgenommen zu haben.

Was er aber wahrnahm, sind dann die Übersetzungen des Japanologen Rudolf Lange, der als Deutschlehrer an der Medizinischen Fakultät der (ehemaligen Kaiserlichen) Universität Tokyo arbeitete und während seines siebenjährigen Aufenthaltes dort so gut Japanisch lernte, dass er nach seiner Rückkehr nach Deutschland, neben anderen japanbezogenen Arbeiten, nicht nur eine Übersetzung japanischer Gedichte vorlegen konnte, sondern als Japanischlehrer am 1887 in Berlin gegründeten *Seminar für Orientalische Sprachen* angestellt wurde, was damals der einzige Ort war, wo man Japanisch lernen konnte. Seine 1884 (also ein Jahr vor Gautier) erschienenen Gedichtübersetzungen mit dem Titel *Altjapanische Früh-*

---

19 Auch die typische Machart dieser ‚Nachdichtungen', denen oft Illustrationen im japanischen Stil beigegeben sind, ist hier zu finden, da Gautiers Werk Illustrationen eines japanischen Künstlers, Yamamoto Hōsui, enthält.

20 Bei ihm handelte es sich um Saionji Kimmochi, der als Student in Paris lebte und später ein einflussreicher Politiker in Japan, sogar Premierminister wurde.

21 Wittbrodt erkennt beginnend mit 1929 eine Stagnation in der Vermittlung japanischer Poesie (vgl. Wittbrod, *Hototogisu*, S. 78) – und man könnte vielleicht sogar sagen, dass diese Vermittlungsform der ‚Nachdichtung' damit überhaupt ein Ende fand. Er spricht von der „‚Erfindung' einer Tradition populärer Übersetzungen japanischer Lyrik" im Unterschied zu einer „Tradition fachjapanologischer Übersetzungen" (ebenda, S. 62).

22 Vgl. August Pfizmaier, *Beitrag zur Kenntnis der ältesten japanischen Poesi*e, Wien 1849; Wittbrodt bewertet diese Übersetzung als den „Beginn der Aufnahme japanischer Lyrik" (Wittbrodt, *Hototogisu*, S. 30) im deutschsprachigen Bereich.

23 Vgl. Ferdinand Adalbert Junker von Langegg, *Midzuho-gusa. Segenbringende Reisähren. Nationalroman und Schilderungen aus Japan*, 3 Bde., Leipzig 1880.

lingslieder aus der Sammlung Kokinwakashu,[24] bei dem Bethge schon Anleihen für seinen eigenen Titel, *Japanischer Frühling*, gemacht haben dürfte, ist deshalb sehr fundiert, wenn auch bei weitem nicht so spektakulär aufgemacht wie Gautiers Buch: Nicht nur gibt Lange eine ausführliche literaturhistorische Einleitung und stellt seinen Übersetzungen jeweils den japanischen Originaltext in *Rōmaji*[25] voran, sondern er versucht vor allem, wie dann später Gautier auch, die Tanka-Form, die durch insgesamt 31 Moren[26] (um es präzise zu sagen) in der Abfolge 5–7–5–7–7 gekennzeichnet ist, so ungefähr auch wiederzugeben, jedenfalls in Hinsicht auf die Silbenlänge. Er spricht davon, dass er die Tanka durch Distichen übersetze und begründet dies mit der „grossen Aehnlichkeit",[27] die dieses aus Hexameter und Pentameter gebildete Verspaar mit der japanischen Gedichtform habe, womit er sich einer bestimmten Übersetzungstradition anschließt.[28] Allerdings gelingt ihm diese präzise Nachbildung nur selten, sodass man eher den Eindruck erhält, dass er die Tanka lediglich durch unterschiedlich lange Zweizeiler übersetzt, deren Gesamtsilbenzahl etwa 28 bis 30 beträgt, so also der Tanka-Silben- (bzw. Moren-)Zahl von 31 nahekommt. Allerdings wird durch diese Zweiteilung doch eine Art Gegensatz bewirkt, was die spätere Kritik von Karl Florenz an der Tanka-Übersetzung durch Distichen gerechtfertigt erscheinen lässt.[29]

---

24 Vgl. Lange, *Altjapanische Frühlingslieder*. Das *Kokin-wakashū* ist eine Gedichtsammlung aus der frühen Heian-Zeit Japans, die 920 fertiggestellt wurde. Einer der Kompilatoren war der Dichter Ki no Tsurayuki, dessen Waka-Gedichte berühmt sind.

25 D.h. der Schreibung des Japanischen durch das lateinische Alphabet.

26 Moren sind zeitlich-rhythmischen Einheiten (z.B. ist ‚ei' eine Silbe, umfasst aber zwei Moren ‚e-i').

27 Lange, *Altjapanische Frühlingslieder*, S. XVIII.

28 Vor ihm hatte der Sinologe Wilhelm Schott das Tanka als Distichon bezeichnet und einige Tanka auch so übersetzt (vgl. Wilhelm Schott, *Einiges zur japanischen Dicht- und Verskunst,* Berlin 1879), wobei er sich auf den französischen Gelehrten und Japanologen Léon de Rosny berufen konnte, der in seiner Anthologie japanischer Gedichte diese als *uta* (als Oberbegriff für japanische Lieder oder Gedichte) bezeichnet und *uta* mit Distichen identifiziert hatte: „Les poésies nationales japonaises, désignées sous le nom de *uta* ‚chant', [...] ne sont guère que de simples distiques." (Léon de Rosny, *Anthologie japonaise. Poésies anciennes et modernes,* Paris 1871, S. XV). Kritisch bemerkt zu dieser Übersetzungspraktik Wittbrodt, dass so „japanische[s] Gedankengut qua Übersetzungen in Distichen in die Tradition der [...] europäischen Antike" (Wittbrodt, *Hototogisu*, S. 43) eingerückt werde.

29 Er schreibt 1906 in seiner japanischen Literaturgeschichte, dass „kaum eine europäische Übersetzungsform zur Wiedergabe eines Kurzgedichts [damit meint er das Tanka; Anm. d. Verf.] weniger geeignet [sei] als das Distichon", da „der markante Gegensatz zwischen Hexameter und Pentameter [...] den leicht fließenden Übergang vom Oberstollen zum Unterstollen in eine oft unerträgliche Kontrastwirkung verschärfen" (Florenz, *Geschichte*, S. 16) würde. Mit Oberstollen sind die ersten

II.

An einem Beispiel sollen Langes und Bethges Nachdichtungsweisen miteinander verglichen werden. Es geht um ein Tanka aus der Gedichtsammlung *Kokin-wakashū*, welches von dem Hauptkompilator Ki no Tsurayuki selbst stammt.[30] Lange übersetzt das Tanka, dem Distichon angenähert, so: „Ob auch der Menschen Herz ist *unverändert* wie früher; / Weiss ich nicht, doch der Duft ist noch derselbe wie einst."[31]

Durch seine Einfügung des dann auch kursiv hervorgehobenen ‚unverändert' und der adversativen Konjunktion ‚doch' in Verbindung mit der Zweiteilung dieser Zeilen wird ein starker Gegensatz zwischen Herz und Duft konstruiert, etwas relativiert durch den Hinweis auf das Nichtwissen. Im Japanischen wird dagegen eher eine Gleichzeitigkeit, ein Nebeneinander von Herz und Duft genannt.

Bethge erweitert nun zunächst seine Übersetzung um einen Titel, „Blüten und Herzen", und den Verfassernamen, Tsurayuki, den er unter den Titel schreibt. Dann übersetzt er in diesen vier Zeilen: „Ihr meint, zu balde weht die Kirschenblüte / Im Wind dahin? Ach, flüchtiger ist manches. / Verändert sich das Herz des Menschen nicht / Oft schneller, als ein Windhauch sich erhebt?"[32]

Bethge verwandelt also das, wenn man so sagen will, leichte, impressionistisch gehaltene Tanka durch die Hinzufügung von Titel, Verfassername und die Transposition in die klassische dramatische Blankversform, also fünfhebige Jambenverse (wobei die beiden ersten Zeilen hier weibliche, die beiden letzten männliche Kadenzen haben), in ein bedeutungsschweres Gedicht, welches als solches auch eine – wenn auch durch die doppelten Fragen etwas verklausulierte – Fundamentalaussage über das „Herz des Menschen" macht, während das Originalgedicht ja an einen bestimmten Ort, das (Heimat-)Dorf, gebunden ist. Damit formt Bethge eigentlich ein sehr abstraktes Gedicht, welches weder durch seinen Inhalt noch durch seine Form etwas von der Vagheit, dem Atmosphärischen und vor allem der Ortsbezogenheit des japanischen Originals vermittelt.[33]

---

drei Zeilen des Tanka (5–7–5), mit Unterstollen die letzten beiden (7–7) gemeint. Aus dem Oberstollen hat sich der Haiku entwickelt.

30 Die japanische Version lautet: „Hito wa isa / kokoro mo shirazu / furusato wa / hana zo mukashi no / ka[ori] ni nioi keru." (Lange, *Altjapanische Frühlingslieder*, S. 31) Interlinear wäre das so zu übersetzen (eigene Übersetzung): „Die Leute, na ja / ihr Herz ist nicht zu verstehen / im alten Dorf / duften die Blumen / so wie früher."

31 Lange, *Altjapanische Frühlingslieder*, S. 32; sein Zweizeiler umfasst insgesamt 27 Silben, wobei seine zweite Zeile ein sehr schöner Pentameter ist (ẋx.ẋxx.ẋ.ẋxx.ẋxx.ẋ).

32 Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 60.

33 Bethge verlängert das Gedicht auch nicht unerheblich; bei ihm hat es 42 Silben.

Wie sowohl Lange als auch Florenz, der dieses Gedicht ebenfalls übersetzt hatte,[34] schreiben, handelt es sich bei der Blüte im Gedicht um eine Pflaumenblüte,[35] aus der Bethge nun aber eine „Kirschenblüte“, noch dazu eine „im Wind“, macht.[36] Damit bedient er natürlich exotistisch-japonistische Klischees, die seinen Lesern und Leserinnen im damaligen Deutschland vertrauter waren als die sicherlich weniger verbreitete Vorstellung der Pflaumenblüte in Verbindung mit Japan. Ob er sich dabei auch bewusst war, die ‚unpatriotische‘ (weil als ‚chinesisch‘ angesehene) Pflaumenblüte (*ume*) gegen die ‚patriotische‘ Kirschblüte (*sakura*) auszutauschen, sei dahingestellt – bei Chamberlain jedenfalls hätte er sich darüber informieren können.[37]

Bethge unterstellt jedenfalls seine Nachdichtungen überhaupt der Kirschblüte, nimmt er doch ein Gedicht des Nationalphilologen Motoori Norinagas aus dem 18. Jahrhundert über die „Seele Japans“, die „der Kirschblüte“ vergleichbar sei, zum Motto seines Buches.[38] Dieses unschuldig wirkende Gedicht wurde allerdings schon von Anfang an im Zusammenhang mit dem japanischen Nationalismus verstanden;[39] und später mussten die Kirschblüten bekanntlich sogar als Metapher für japanisches Soldatenheldentum, welches andere als Kriegsgräuel ansahen und ansehen, herhalten.[40]

Wichtige Referenztexte waren für Bethge sicherlich die Gedichtübersetzungen von Karl Florenz, der seit 1888 in Japan lebte und Professor an der (früheren Kaiserlichen) Universität Tokyo für Germanistik war, sich aber als Übersetzer japanischer (vor allem auch altjapanischer) Literatur und als Verfasser einer japanischen Literaturgeschichte einen Namen

---

34 Vgl. Florenz, *Geschichte*, S. 141.

35 Tsurayuki soll das Gedicht gedichtet haben, „indem er eine Pflaumenblüte pflückte.“ (Florenz, *Geschichte*, S. 141).

36 Vgl. dazu auch Masako Satō, *Karl Florenz in Japan. Auf den Spuren einer vergessenen Quelle der modernen japanischen Geistesgeschichte und Poetik*, Hamburg 1995, S. 80.

37 Dort heißt es: „Even patriotism has adopted it [the cherry-blossom; Anm. d. Verf.], in contradistinction to the plum-blossom (*ume*), which is believed to be of Chinese origin – not, like the cherry-tree, a true native of Japan.“ (Basil Hall Chamberlain, *Things Japanese*, London, Tokyo 1890, S. 66).

38 „Die Seele Japans / Womit vergleiche ich Japans Seele wohl / am treffendsten? Mit dem geheimen Duft der Kirschenblüte. Wenn die goldne Sonne / des Morgens sieghaft aus der Dämmrung steigt / Motoori Norinaga.“ (Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 4).

39 Nitobe Inazō zitiert es in seinem Grundlagenwerk *Bushido* als Ausdruck der japanischen Seele, für, wie er schreibt, *yamato damashii*, vgl. Inazo Nitobe, *Bushido. The Soul of Japan. An Exposition of Japanese Thought*, Philadelphia 1900, S. 109.

40 Vgl. dazu z.B. Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms, and the Nationalisms. The Militarization of Aesthetics in Japanese History*, Chicago u.a. 2002.

gemacht hatte.[41] Florenz' 1894 erstmalig erschienene Anthologie *Dichtergrüsse aus dem Osten* war, auch in ihrer japonistischen Aufmachung (gedruckt auf crêpe-Papier und mit vielen farbenprächtigen Bildern ausgestattet)[42] recht populär und erschien in insgesamt 14 Auflagen. Für das gelehrte Publikum legte er dann 1906 seine *Geschichte der japanischen Litteratur*[43] vor, in der auch zahlreiche Übersetzungsbeispiele zu finden sind. Bei seinen Übersetzungen, bei der Auswahl seiner Gedichte und auch bei seiner Periodisierung der japanischen Literaturgeschichte orientierte sich Florenz stark an dem britischen Japanologen und Universitätskollegen Basil Hall Chamberlain.[44]

III.

Ich möchte nun die Übersetzung von Florenz und die Nachdichtung dieser Übersetzung von Bethge eines Gedichtes aus dem *Kojiki* (der Chronik Japans aus dem frühen 8. Jahrhundert)[45] miteinander vergleichen, um Bethges Arbeitsmethode weiter zu verdeutlichen. Es handelt sich um ein Gedicht, in dem eine japanische Gottheit in der Nacht ein schönes Mädchen besucht, seine Leidenschaft erst bezähmt und mit ihr dann eine Nacht später sexuell verkehrt.[46]

Zunächst fällt auf, dass Bethge das Gedicht weitgehend aus seinem historischen und kulturellen Kontext löst, d.h. dass dieses Gedicht aus dem *Kojiki* stammt, erwähnt er nicht,[47] sowenig er darauf hinweist, dass

---

41 So war es konsequent, dass er bei seiner Rückkehr nach Deutschland 1914 die überhaupt erste Professur für Japanologie an einer deutschen Universität, nämlich am Hamburgischen Kolonialinstitut, erhielt.

42 Wittbrodt bewertet die Aufmachung dieses Buches als „recht ‚idyllisch'" und führt weiter aus: „Es ist das traditionelle Japan, das die Illustrationen der Anthologie vermitteln, das ‚Imaginary Japan' Lafcadio Hearns [...], nicht das moderne Japan [...]." (Wittbrodt, *Hototogisu*, S. 54).

43 Vgl. Florenz, *Geschichte*; Florenz schreibt altertümelnd ‚Litteratur'.

44 Chamberlain lebte von 1873 bis 1911 in Japan. An der Universität Tokyo arbeitete er ab 1886 als Professor für Japanische Sprache.

45 Das *Kojiki* (dt.: *Aufzeichnung alter Begebenheiten*) ist eine Sammlung von Mythen, Legenden, Lieder, Genealogien und Berichten über den Ursprung Japans. Es liegt eine deutsche Neuübersetzung vor durch Klaus Antoni (Hrsg.), *Kojiki. Aufzeichnungen alter Begebenheiten*, Berlin 2012.

46 Man könnte in diesem gelungenen Triebaufschub des ungestümen Gottes, der am Anfang sogar wild gegen die Schlafzimmertür des Mädchens hämmert, eine Art Kulturleistung sehen, die dieses Lied dann propagieren würde.

47 Auf diesen Begriff verzichtet Bethge generell; er spricht stattdessen von einem Gedicht „aus archaischer Zeit" (Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 5), was er von Florenz, der von „Gedichten der archaischen Periode" (Florenz, *Geschichte*, S. 31) spricht, übernimmt.

die Zeilen, die er nachdichtet, Teil eines Langgedichts (jap.: *chōka*) sind,[48] welches aus einem Wechselgesang zwischen dem Gott der achttausend Speere (Ya-chi-hokó-nó-kamí)[49] und einem Mädchen, Nunakaha-hime[50], besteht. Bethge nimmt von diesem Wechselgesang nur den Teil des Mädchens auf und von diesem auch nur die letzten 21 Zeilen (nach der Zählung bei Florenz).[51] Florenz, als kulturwissenschaftlich interessierter Philologe, übersetzt das gesamte Lied und rückt seinen Inhalt in einen ethnologischen Kontext, wenn er darauf hinweist, dass es „im alten Japan [...] Sitte [war], dass der Mann, [der] seine Geliebte [...] nachts in deren Haus besuchte, beim Anbrechen des neuen Tages [...] aber wieder heimkehren [musste].“[52]

Auch ein anderer ‚Nachdichter', der Österreicher Otto Hauser, der neben seinen zahlreichen Lyrikübersetzungen auch zahlreiche ‚rassentheoretische' und antisemitische Bücher schrieb (und den Bethge auch als einen seiner Referenztexte nennt), gibt eine Version dieses Gedichts im Gesamtzusammenhang und stellte es in einen auf Japan bezogenen Kontext, allerdings von äußerster Trivialität, wenn er zu diesem Gedicht kommentierend schreibt: „Ungezwungene Natürlichkeit zeigt auch noch das Liebesleben Japans.“[53]

Bethge, der auf Kommentare ganz verzichtet,[54] löst diese komplexe Geschichte eines mythologisch grundierten aufgeschobenen Stelldicheins in ein simples Liebesgedicht auf, dem er dann auch eine passende Überschrift, nämlich „Die schöne Nuna-Kawa-Hime spricht zum Gott der Achtmaltausend Speere“, gibt. Die Pointe des Gedichts liegt bei Bethge darin, dass dieses schöne Mädchen aus ihrem Haus herauskommen und sich dem Gott zugesellen wird, „wenn erst die Sonne hinterm Berg ver-

48 Vgl. Antoni, *Kojiki*, S. 563.

49 So die Schreibweise bei Antoni, *Kojiki*, S. 53; Florenz schreibt ‚Ya-chi-hoko' (Florenz, *Geschichte*, S. 31). Auf den japanischen Namen verzichtet Bethge vollständig und spricht nur vom „Gott der achtmaltausend Speere“ (Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 5).

50 Florenz und dann auch Bethge schreiben ‚Nuna-kawa-hime' (vgl. Florenz, *Geschichte*, S. 31).

51 Diese 21 Zeilen, die im japanischen Originaltext 23 Zeilen ausmachen, werden bei Bethge zu 15 Zeilen, wobei er am Ende die beiden ersten Zeilen variierend wiederholt und zwei Leerzeilen einfügt.

52 Florenz, *Geschichte*, S. 31; am Anfang des Liedes (in dem von Bethge nicht erwähnten Teil) muss der Gott von seinem Liebeswerben Abstand nehmen, da schon der Tag anbricht und die Vögel anfangen zu singen. Das Mädchen vertröstet ihn dann auf die nächste Nacht.

53 Hauser, *Die japanische Dichtung*, S. 6.

54 Abgesehen von seinen spärlichen „Anmerkungen“, die meistens japanische Namen erklären (vgl. Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 118f.).

schwand".[55] Da das Gedicht aus der Perspektive des Mädchens gesprochen wird, wäre dies so zu verstehen: ‚Ich komme (aus meiner Wohnung) heraus, wenn die Sonne hinter dem Berg verschwunden ist.' Dagegen wäre aber die Botschaft des Originalgedichtes so anzugeben: ‚Warte nur auf die nächste Nacht, dann können wir miteinander schlafen.'

Damit erklärt Bethge allerdings etwas zur Pointe des Gedichts, was ein offensichtlicher Übersetzungsfehler ist, der sowohl von Chamberlain als auch in seinem Gefolge dann von Florenz und Hauser begangen wird, nämlich das Mädchen zum herauskommenden Subjekt zu machen.[56] Zieht man allerdings den Originaltext bzw. die (einer Interlinearversion nahekommende) Übersetzung Antonis hinzu, so kommt nicht das Mädchen, sondern die Nacht hervor, wenn die Sonne hinter dem Berg verschwindet.[57]

Weiter beziehen sowohl Chamberlain wie Florenz den Vergleich „like the morning sun" bzw. „wie die Morgensonne" auf das (später) herauskommende Mädchen. Bethge jedoch bezieht ihn auf die Gottheit („Und du [also der Gott; Anm. des Verf.] wirst nahen wie die Morgenröte"), wodurch er gewissermaßen ‚intuitiv' richtig liegt, denn in der Tat nähert sich die Gottheit „wie die Morgensonne"[58] dem Mädchen. Diese zufällige Richtigstellung ändert jedoch nichts an dem grundsätzlichen Missverständnis dieses Gedichts auch durch Bethge.

Auch ist bei ihm die Verwendung des Wortes „Taku-Rinde" (im Vergleich mit den Armen des Gottes, d.h. eigentlich des Mädchens selbst) bemerkenswert. Chamberlain übersetzt das japanische Wort *taku-zuno* mit „[rope of][59] paper-mulberry-bark".[60] Dieser Ausdruck, ins Deutsche

---

55 Bei Bethge lautet die erste Zeile des Gedichts: „Wenn erst die Sonne hinterm Berg verschwand, / In rabenschwarzer Nacht komm ich heraus,". Diese Zeilen variiert er am Ende (diese Wiederholung bzw. Variation ist im Original nicht zu finden): „Wenn erst die Sonne hinterm Berg verschwand, / Komm ich heraus." (Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 5).

56 Chamberlain übersetzt: „When the sun shall hide behind the green mountains, in the night [...] will I [also das Mädchen] come forth." (Basil Hall Chamberlain, Ko-ji-ki or Records of Ancient Matters, in: Transactions of the Asiatic Society of Japan X (1882), Supplement, S. 78). Und Florenz ähnlich so: „Wenn die Sonne sich birgt / Hinter grünendem Berg, / In der rabenschwarzen / Nacht komm' ich heraus." (Florenz, *Geschichte*, S. 32). Hauser schreibt: „Wenn die Sonne versank / Hinter dem grünen Berg, / In der tiefdunklen Nacht, / Komm' ich heraus." (Hauser, *Die japanische Dichtung*, S. 8).

57 Vgl. diese Übersetzung: „Wenn nur in den blauen Bergen / die Sonne untergeht, / dann kommt die pechschwarze / Nacht hervor." (Antoni, *Kojiki*, S. 56f.). Im japanischen Originaltext lauten diese Zeilen: „Awo-yama ni / Hi ga kakuraba / Nubatama nó / Yo ha idenamu" (ebenda, S. 55).

58 „Asa-hi nó / Wemi sakaye kite" (Antoni, *Kojiki*, S. 55).

59 *zuno* entspricht *tsuna* im heutigen Japanisch und bedeutet ‚Seil'.

60 Chamberlain, Kojiki, S. 78.

als ‚Papiermaulbeerbaumrinde'[61] zu übersetzen, dürfte in einem Gedicht kaum zu verwenden sein, weshalb Florenz auf das japanische Wort *taku* zurückgreift und in seiner Übersetzung von „Taku-Rinde" spricht, was Bethge übernimmt. Allerdings erklärt er dieses Wort nicht – und man darf vermuten, dass seinen Lesern und Leserinnen dieses japanische Wort in seiner eigentlichen Bedeutung vollkommen unbekannt war (wie wahrscheinlich Bethge selbst auch, da Florenz diesen Ausdruck auch nicht erklärt), weshalb seine Verwendung eigentlich nur die klangliche Funktion hat, eine exotische, ja vielleicht sogar imperial-exotische Atmosphäre zu erzeugen.[62]

Die auffälligste Veränderung die Bethge gegenüber der Übersetzung von Florenz vornimmt, ist die Transposition der Verse in das für ihn schon bekannte Versmaß der Blankverse,[63] z.B.: „Wenn erst die Sonne hinterm Berg verschwand", was diesem Versmaß entspricht: x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ. Diese relativ langen Verse passen jedoch keineswegs zu den japanischen Versen[64], die sehr kurz sind und aus Verszeilen im regelmäßigen Wechsel von fünf bis sieben Moren bestehen, z.B.: *Taku-zuno nó / Shiroki tadamuki*.

---

[61] Der Papiermaulbeerbaum (*Broussonetia papyrifera*), auch japanischer Papierbaum genannt, ist eine Pflanze in Japan, deren Bastschicht in Ostasien für die Papierherstellung genutzt wurde.

[62] Meine Recherche im DWDS-Kernkorpus ergab, dass das Wort ‚Taku' im Diskurs der Jahrhundertwende durchaus Verwendung fand, zum einen als geografische Bezeichnung für die Taku-Forts in der Nähe der chinesischen Stadt Tianjin, die während des Boxeraufstandes (1899–1901) von US-amerikanischen Truppen geschleift wurden; zum anderen als Name für ein (in Deutschland gebautes) chinesisches Kriegsschiff, welches während des Boxeraufstandes von den Briten erobert und 1900 den Deutschen überlassen wurde, die es *SMS Taku* nannten. Das Boot war Teil des deutschen Ostasiengeschwaders, welches seinen Heimathafen in der ehemaligen deutschen Kolonie Tsingtau (Qingdao) hatte.

[63] Andere japanische Gedichte übersetzt Florenz allerdings durchaus in Blankversen (vgl. z.B. Karl Florenz, *Japanische Dichtungen. Weissaster, ein romantischer Epos, nebst anderen Gedichten*, Leipzig und Tokyo 1895). Bethge übersetzt fast alle Gedichte in Blankversen. Wittbrodt spricht davon, dass „nur ein Zehntel" seiner Nachdichtungen „über ein anderes Versmaß" (Wittbrodt, *Hototogisu*, S. 72) verfügten. Wie schon oben gesagt, durchbricht Bethge hier dieses Versmaß durch den viersilbigen Schlussvers seiner Nachdichtung: „Komm ich heraus."

[64] Chamberlain verzichtet ganz auf ein Versmaß und gibt eine Prosa-Version des japanischen Gedichts; Florenz schreibt zwar Verse, doch von sehr unterschiedlicher Länge (zwischen drei und zehn Silben); bei ihm ist kein Versmaß erkennbar. In Hinsicht auf Bethge wäre die Kritik, die Wittbrodt an Rudolf Lange übt, auch berechtigt, dass es ihm nämlich „an der Erfüllung überlieferter Normvorstellungen der deutschen Literatur mehr gelegen [war] als an einer adäquaten Vermittlung der japanischen" (Wittbrodt, *Hototogisu*, S. 42).

Wenn man versucht, Bethges Veränderungen, die man als Transpositionen im Sinne der Hypertextualitätstheorie Genettes bezeichnen kann,[65] zusammenfassend zu beurteilen, so bestehen sie, sowohl in inhaltlicher wie formaler Hinsicht, im Wesentlichen darin, diesen Text aus seinem japanischen Kontext herauszulösen und in den vertrauten deutschen Kontext (der hier als neuromantischer angegeben wird) zu integrieren. Dem entspricht es auch, dass seine Anthologie durch einen „hohen Anteil an Liebeslyrik"[66] gekennzeichnet ist. Damit orientiert sich Bethge primär an literarischen Konventionen seiner Zeit, die, besonders im neuromantischen Kontext, diese Art Literatur und besonders die spezifische Liebesthematik favorisieren.[67] Allerdings behauptet Bethge dann auch, diese Konventionen zu überschreiten, indem er etwas von ‚der japanischen Farbe' dieser Gedichte beibehalten wolle.

Hier wäre jedoch einzuwenden, dass er gerade diese Farbe von dem vorliegenden Gedicht abbeizt. Und dieses Abbeizen geschieht zunächst einmal durch die Herauslösung dieses Gedichtteils aus einem komplexen mythologischen Geschehen (im *Konjiki* geht es um einen Gott, der seine Hauptgemahlin verlässt und sich aufmacht, im Land Yamato[68] eine andere, bessere Frau zu finden) und die Verwandlung dieses Teils in ein für sich abgeschlossenes (neo-)romantisches Liebesgedicht, in dem ein schönes Mädchen einem Gott erotisch-sexuelle Erfüllung verspricht, wenn die Sonne untergegangen sein wird.[69] Das Japanisch-Fremdartige ist bei Bethge auf einen Namen, Nuna-kawa-hime, und einen Begriff, Taku-Rinde, reduziert, wodurch gleichwohl eine exotische bzw. exotistische Atmosphäre erzeugt wird. Dadurch fügt sich dieses Gedicht mit seiner doppelten, nämlich erotischen und exotischen Besetzung[70] vollkommen in den westlichen Diskurs ein, der für Japan während der Jahrhundertwende

[65] Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993, S. 287ff.

[66] Wittbrodt, *Hototogisu*, S. 74; dort heißt es weiter: „Mit rund 60 Texten, die mittelbar oder unmittelbar die Liebe zum Thema haben, stellen sie mehr als die Hälfte aller Gedichte."

[67] Besonders im Zusammenhang mit der neuromantischen Vagabundenliteratur wird das Thema Liebe, neben Natur, geschätzt (vgl. dazu: Jost Hermand, Der ‚neuromantische' Seelenvagabund, in: *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Heidelberg 1969, S. 95–115).

[68] Also in Japan bzw. der Provinz Yamoto, dem japanischen Kernland, um die Stadt Nara herum. Wie Antoni schreibt, kommt „[i]m modernen japanischen Nationalismus [...] ‚Yamato' eine hochemotionale Bedeutung zu und rekurriert [...] auf eine Bindung an als traditionelle japanisch verstandene nationale Werte" (Antoni, *Kojiki*, S. 515f.).

[69] Wie oben gezeigt, stimmt dieser Inhalt nur sehr entfernt mit dem Originalinhalt überein.

[70] Auch der sozusagen überphallische Name der Gottheit, „Gott der achtmaltausend Speere", trägt dazu bei.

kennzeichnend war, paradigmatisch verdichtet im Bild der Geisha,[71] die nun auch als Einbandzeichnung Bethges Buch schmückt.[72]

IV.

Die hier genannten Beispiele zeigen, wie sehr Bethge am vermuteten Publikumsgeschmack über Japan wie auch vertrauten, gleichsam klischeehaften bzw. japonistischen Vorstellungen seiner deutschen Leserschaft und wie wenig an den Eigentümlichkeiten der japanischen Poesie selbst interessiert war. Bethges Verständnis der japanischen Lyrik, welches stark unter dem Einfluss von Florenz steht, ist vor allem in seinem „Geleitwort" zu seiner Anthologie zu finden. Hier nennt er als markantestes Merkmal dieser Lyrik, in Übereinstimmung mit Florenz, Kürze, d.h. in Japan habe man „an der Formung kleiner Gedichte"[73] besondere Freude. Für diese kleinen Gedichte gebe es die klassische Form des Tanka.[74] Um diese Kürze zu bewältigen, die auch schon für Florenz ein Problem darstellte, geht Bethge auch den von Florenz eingeschlagenen Weg, den man den der verlängerten Eindeutschung nennen könnte. Bethge schreibt dazu dies:

> „Was die Nachdichtungen des vorliegenden Bandes angeht, so habe ich, obwohl ein Freund konzentrierten Ausdrucks, erst in zweiter Linie auf Knappheit der Form gehalten und vor allem der Klarheit und Durchsichtigkeit mich befleissigt. Hätte ich überall die Knappheit der Originale beibehalten wollen, so wäre ich oft ge-

---

71 Vgl. zum „Zentralmotiv der Geisha" im westlichen Japan-Diskurs Thomas Pekar, *Das Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860–1920)*, München 2003, S. 273–333. Beispielhaft dafür sind die Geisha-Lieder Klabunds (vgl. Klabund, *Die Geisha O-sen. Geisha-Lieder nach japanischen Motiven*, München 1918).

72 Diese Zeichnung stammt von dem Maler, Grafiker und Typografen Emil Rudolf Weiß (vgl. den Hinweis auf ihn: Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 126), der als Vertreter der modernen Buchkunst gilt. Die Zeichnung zeigt eine knieende Japanerin im Kimono, die kunstvoll hochgestecke Haare trägt und einen Blütenzweig in der Hand hält. Man könnte denken, dass sie diesen Zweig vielleicht in ein Blumenarrangement (Ikebana) einfügt. Damals wurden im westlichen Denken Japanerinnen (noch dazu traditionell gekleidet) weitgehend mit Geishas identifiziert.

73 Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 111.

74 In diesem „Geleitwort" gibt Bethge auch einen Überblick über die Geschichte der japanischen Lyrik, die sich stark an Florenz' japanischer Literaturgeschichte orientiert (was Bethge hier allerdings verschweigt), sodass man als unbedarfter Leser leicht den Eindruck erhalten könnte, Bethge sei Experte in dieser Materie; allerdings unterläuft ihm dabei ein peinlicher Fehler. So schreibt er: „Die Regeln des Tanka wurden schon 700 Jahre vor unserer Zeitrechnung durch Sosano-Ono-Mikoto, einen Dichter des heroischen Zeitalters, fixiert." (Bethge *Japanischer Frühling*, S. 112) In Wirklichkeit handelt es sich bei diesem „Dichter" um Susanoo-no-Mikoto, die schintoistische Gottheit des Windes und des Meeres.

zwungen gewesen, den Gedichten erklärende Fussnoten beizugeben, und auf diese Weise wäre die Lektüre recht umständlich […] geworden".[75]

Dies ist eine etwas merkwürdige Argumentation, da es ja möglich wäre, den erklärenden Anmerkungsteil von den Gedichtübersetzungen selbst zu trennen.[76] Worauf es ihm jedoch anzukommen scheint, ist eine Begründung für verlängerte Nachdichtungen zu finden, die eben auch schon vom Umfang her gesehen von den Originalgedichten abweichen. Bethge schreibt weiter: „Mir lag daran, Gedichte zu bilden, die durch sich selbst einen poetischen Reiz ausüben sollten, und ich möchte hoffen, dass von der japanischen Farbe wenigstens so viel auf sie übergegangen ist, wie man bei derartigen Nachbildungen verlangen muss".[77]

Da ihm die „japanische Farbe" allerdings selbst ganz unbekannt war – angesichts seiner Unkenntnis der japanischen Sprache oder auch nur Japans selbst – dürfte ihre Vermittlung kaum möglich gewesen sein. Auch bemühte er sich mit seinen inhaltlichen wie formalen Eindeutschungen auch nicht einmal um diese ‚Farbe'. So kann man heute wohl nicht mehr sagen, wie man dies 1971 noch tat, in einem der ersten deutschsprachigen Aufsätze, der sich mit den literarischen Beziehungen zwischen der deutschen und der japanischen Literatur beschäftigte, dass Bethge „ein Bahnbrecher für das Bekanntwerden japanischer Lyrik"[78] gewesen sei. Wie hier gezeigt wurde, gibt es eigentlich keine „japanische Lyrik" bei ihm, sondern die Einpassung dessen, was er anhand von vorausliegenden Übersetzungen von ihr aufnehmen konnte, in die gängigen Rezeptionsmuster seiner Zeit.

Wenn Walter Benjamin, in seiner vernichtenden Rezension von Bethges Tagebuch über seine ägyptische Reise, polemisch über dessen Bemerkung, dass ein ägyptischer Pharao ‚ein sympathischer Mensch gewesen sein muss', schreibt: „Womit man denn wohlbehalten auf dem [Berliner] *Anhalter Bahnhof* sich wiederfindet",[79] dann hat er damit meines Erachtens auch ein Grundproblem der Bethge'schen Nachdichtungen benannt, die weder ein Brückenschlag zwischen Ost und West,[80] noch auch die – und sei es auch noch so unvollkommene – Öffnung auf eine andere Kultur

---

75 Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 116.

76 Bethge selbst fügt seiner Anthologie einige Anmerkungen bei (vgl. Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 118f.).

77 Bethge, *Japanischer Frühling*, S. 116.

78 Theodor W. Elwert, Die Entdeckung Japans für die europäische Literatur, in: Archiv für Kulturgeschichte 53 (1971), S. 264–301, hier S. 298.

79 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften III,* Frankfurt a.M. 1982, S. 34.

80 Verschiedentlich gibt es heute immer noch solche überaus positiven Einschätzungen Bethges, vgl. z.B. die Rezension von Dagmar Yu-Dembski anlässlich einer Neuauflage der *Chinesischen Flöte*; vgl. Dagmar Yu-Dembski, Der Zauber chinesischer Lyrik, in: Das neue China 4 (2001).

sind oder etwa auch, wie dies unlängst François Jullien vorgeschlagen hat, die Ausmessung des Abstandes zwischen Kulturen bedeuten.[81] Vielmehr müssen Bethges japanische Nachdichtungen als die versuchte Verwandlung der Welt in eine europäisch-neuromantische Spielwiese angesehen werden.[82]

---

[81] „Anstatt die Verschiedenheit der Kulturen als Differenz zu beschreiben, sollten wir uns ihr mithilfe des Konzepts des *Abstands* nähern; wir sollten sie nicht mit Sinn von *Identität*, sondern im Sinn einer *Ressource* und der *Fruchtbarkeit* verstehen." (François Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2018, S. 36).

[82] Am Ende seines oben genannten „Selbstporträts" schreibt Bethge: „Deutschland ist mein Vaterland, Europa ist mein Gartenreich, die Welt ist meine Wiese" (Bethge, Selbstporträt, S. 69). In gewisser Weise ist es deshalb unverständlich, dass der YinYang Media Verlag, Kelkheim seit 2001 eine Neuauflage dieser Nachdichtungen Bethges betreibt, ohne im mindesten auf die hier skizzierten Problematiken einzugehen, sondern vollkommen in einer neuromantischen bzw. dann eben neo-neuromantischen Diktion gefangen bleibt (vgl. die Webseite dieses Verlags https://www.yinyang-verlag.de).

Ich danke Frau Akatsuka Mana, Gakushuin Universität Tokyo, ganz herzlich für ihre Hilfe und Sprachberatung.

Orientalismen, Kunsturteile, Wüstentopoi. Zur ambivalenten Orientdarstellung in Hans Bethges *Ägyptischer Reise* (1926)

Gabriele Dürbeck

I. Einleitung

Der Beitrag zielt darauf, Hans Bethges *Ägyptische Reise*, die bislang weder in der Reiseliteraturforschung noch in der Forschung zur Literatur der Moderne angemessen gewürdigt worden ist, wieder ins kulturelle Gedächtnis zurückzubringen. Im Rahmen des Sammelbandes soll untersucht werden, inwiefern der Reisebericht eine westlich-östliche Wahlverwandtschaft zu erkennen gibt, wie der Orient dargestellt wird und welche Funktionen damit verbunden werden. Damit einher geht die Frage nach den historischen und ästhetischen Bezügen von Bethges Text. Gezeigt werden soll, dass die Frage nach westlich-östlichen Wahlverwandtschaften im Kontext der auch seit Mitte 2000 in der deutschen Literaturwissenschaft geführten Orientalismus-Debatte eine Reihe von tiefgreifenden Ambivalenzen in Bethges Reisebericht zutage fördert, die auch einen Blick auf die zeitgenössischen Stereotype des Fremden freigeben. Obgleich zahlreiche Bemerkungen zu Land und Leuten unverhüllt orientalistische Stereotype aktualisieren und der Vergleich ägyptischer und griechischer Kunst letztere höher stellt, sind die Beschreibungen der Landschaft, vor allem der Wüste, um eine sinnliche Poetik bemüht, die von einer Faszination am Orient im Unterschied zur Kälte der westlichen Moderne inspiriert ist.

Bethges *Ägyptische Reise* geht auf eine mehrwöchige Reise zu den wichtigsten Kunstschätzen Ägyptens, die der Autor um seinen 50. Geburtstag unternahm und kurz danach niederschrieb. Im Vordergrund des Reiseberichts steht die Wahrnehmung eines Kunstliebhabers, der sich auf die Spuren der ägyptischen Hochkultur begibt. Der Text wurde 1926 im Euphorion-Verlag in einer mit 48 Abbildungen für eine gut situierte Leserschaft ausgestatteten Ausgabe veröffentlicht.[1] Bereits seine Aufnahme war ambivalent. Von einem bildungsbürgerlichen Publikum positiv aufge-

---

[1] Bethge bestritt seinen Lebensunterhalt mit Reisebeschreibungen, Erzählungen, Novellen und Essays. Nach dem Ersten Weltkrieg unternahm er viele Reisen mit seinem Reisegefährten Ernst Rathenau, von denen laut seines Biographen die Reise nach Ägypten den „Höhepunkt“ darstellte, Eberhard Gilbert Bethge, *Hans Bethge. Leben und Werk. Eine Biographie*, Kelkheim 1980, S. 12.

nommen, wurde der Reisebericht von Walter Benjamin kurz nach seinem Erscheinen als „trostlos“[2] verrissen: Der Text sei in einem „Betteldeutsch“ mit nur „kindlich primitive[n] Vorkenntnisse[n] für eine Reise nach Ägypten“ geschrieben. Was Benjamin zurecht kritisiert, ist Bethges weitgehende Ignoranz der orientalistischen und kunsthistorischen Forschung, ohne aber zu sehen, dass sich Bethges ‚Tagebuch‘ in einen anderen kulturellen Kontext einschreibt, und zwar in das orientalistische Bild- und Vorstellungsarchiv der europäischen Kultur, das gegenüber den Defiziten der Moderne eine angeblich noch heile Welt für ein bürgerliches Publikum konstruiert. Statt sich produktiv mit dem wissenschaftlichen Orientalismus auseinanderzusetzen, der insbesondere in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert weit entwickelt war, stellt Bethge vielmehr die ästhetische Anmutung in den Vordergrund, die den Ballast kunstwissenschaftlichen Wissens abzuwerfen sucht, um sich den fremden Kunstschätzen mit einem neuen, unverstellten Blick zu nähern.

Wenn der Reisebericht den Untertitel ‚Tagebuch‘ trägt, lässt sich dies als Hinweis auf den persönlichen Charakter der Aufzeichnungen verstehen. Allerdings handelt es sich bei dem Text weder um ein Tagebuch noch um einen Reisebericht im klassischen Sinne, eher um eine genremäßige Hybridform mit einem gewissen poetischen Anspruch. Als Tagebuch funktioniert der Text deshalb nur eingeschränkt, weil Bethge kaum autobiographische Einblicke in seine Gedanken und Gefühle gewährt, dafür aber umso bereitwilliger – nicht selten rassistisch gefärbte – Werturteile über Menschen, Kunst und Kultur fällt, diese aber hinter der ‚Wir‘-Form[3] oder einem objektivierenden ‚man‘ verbirgt. Aber auch als Reisebericht ist der Text untypisch, da das Schema der chronologischen und geographischen Gliederung nur sehr lax umgesetzt ist. Während die ersten Stationen Basel, Genua und Port Said noch mit den Angaben von Tagen (aber ohne Jahreszahl) versehen sind, verliert sich diese zeitliche Orientierung im Verlauf des Textes. Als Orte werden dreizehn Mal hintereinander Kairo, dreimal Luxor, fünfmal Assuan, sowie je einmal die Ortsnamen Edfu, Kene, Alexandria und der Eintrag „An Bord“ angeführt.[4] Aus dem Zusammenhang lässt sich annehmen, dass die jeweilige Ortsnennung meist einer Tagestour entspricht, aber das ist auch schon alles an Untergliederung. Dass keine weitere Strukturierung vorliegt, lässt sich vielleicht als Anzeichen einer Diffusion von Ordnung, einer Auflösung von Form verstehen, die mit dem Element des Dionysischen, des Rauschhaften, verbunden ist, was oft mit dem Orient assoziiert wird. Die *Ägyptische Reise* ist auch insofern ein untypischer Reisebericht, als er seine Informations-

---

[2] http://www.textlog.de/benjamin-kritik-hans-bethge-aegyptische-reise-tagebuch.html.

[3] Die Wir-Form ist eher typisch für einen Reisebericht.

[4] Hans Bethge, *Ägyptische Reise*, 1926, S. 9, 12, 124. Diese Ausgabe wird i.F. unter der Sigle B mit Seitenzahl zitiert.

funktion nur äußerst eingeschränkt erfüllt, was Benjamin entsprechend mit beißendem Spott quittiert hat. So gehen die archäologischen und kunsthistorischen Informationen kaum über die Auflistung der Highlights im Stil eines Baedekers hinaus, freilich mit dem Unterschied, dass Bethge die besichtigten Kunstschätze mit seinen eigenen Kommentaren und Wertungen versieht.

Im Zentrum der folgenden Untersuchung von Bethges *Ägyptischer Reise* steht die durchgehend ambivalente Konstruktion des Orients mit der Frage nach den verwendeten exotischen Stereotypen in der Darstellung des Fremden; wichtig dabei ist, zwischen dem Fremden in der Beschreibung des ägyptischen Alltagsleben, dem Fremden in der Kunst und dem in der Landschaft zu unterscheiden. Das zweite Kapitel umreißt die kritische Auseinandersetzung mit Edward W. Saids postkolonialistischem Klassiker *Orientalism* (1978) in der neueren Forschung. Vor diesem Hintergrund zeigt das nachfolgende Kapitel den Stellenwert der nicht unbeträchtlichen Anzahl von Rassismen im Text auf. Im vierten Kapitel wird dargelegt, wie die Betrachtung der alten ägyptischen Kunstschätze als Gegenprogramm zum Verfall der Moderne inszeniert wird. Dieses Programm schließlich löst sich, so die These im abschließenden Kapitel, in der grundlegend ambivalenten Darstellung der Landschaft zwischen Erhabenheit und Melancholie auf.

II. Zum Kontext des Orientalismus

Die kritische Diskussion von Saids Orientalismus-Studie und die Erweiterung von dessen Thesen für die Forschung zur deutschen Literatur und Kultur ist auch für die Bethge-Lektüre anschlussfähig. In den Augen Saids hat sich der Orientalismus ausgehend von Napoleons Ägypten-Expedition 1798 bis 1801 „als [institutioneller Rahmen für den Umgang mit dem Orient [...], das heißt für die Legitimation von Ansichten, Aussagen, Lehrmeinungen und Richtlinien [...] sowie für ordnende und regulierende Maßnahmen“ etabliert.[5] Said geht dabei von „a system of knowledge about the Orient“[6] mit der Annahme aus, dass die Aussagen über den Orient ausschließlich Projektionen und Stereotype eines westlichen Herrschaftsdiskurses seien, der geopolitische, intellektuelle, religiöse, moralische und kulturelle Machtinteressen in die verschiedenen Texte hineintrage und darum den Orient an keinem Punkt in seiner ‚Authentizität‘ angemessen repräsentieren könne. Orientalismus ist für ihn ein prägender Bestandteil

5 Edward W. Said, *Orientalismus*, aus dem Englisch von Hans Günter Holl, Frankfurt a.M. 2009, S. 11.

6 Edward W. Said, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, New York, London 1991 [1978], S. 6.

der modernen politisch-intellektuellen Kultur westlicher Nationen,[7] welche genuin imperial, einseitig und überwiegend hegemonial sei und ein essentialistisches Bild des Orients konstruiere:

> „[...] nineteenth century Orientalism was the distillation of essential ideas about the Orient – its sensuality, its tendency to despotism, its aberrant mentality, its habits of inaccuracy, its backwardness [...], its silent indifference, its feminine penetrability, its supine malleability; this is why every writer on the Orient, from Renan to Marx (ideologically speaking), or from the most rigorous scholars (Lane and Sacy) to the most powerful imaginations (Flaubert and Nerval), saw the Orient as a locale requiring Western attention, reconstruction, even redemption. The Orient existed as a place isolated from the mainstream of European progress in the sciences, arts and commerce."[8]

Diese Beschreibung des Orients – als sinnlich, von Despotismus geprägt, als abweichend, fehlerhaft, rückwärtsgewandt, indifferent, weiblich durchdringbar und formbar – wird Said zufolge in den Texten des 19. Jahrhunderts nicht als Konstruktion, sondern als "objektiv gültig" und „moralisch neutral" präsentiert.[9] Nicht nur werde daraus ein hegemoniales Macht- und Herrschaftsverhältnis zwischen Orient und Okzident abgeleitet, sondern es sei damit auch die „Enteignung des Geschichtsbewusstseins"[10] verbunden, da der Orient als nicht wandlungsfähig konzipiert wird.

Saids Behauptung der Kontinuität eines westlichen Orientdiskurses seit Homer ist als „an old-fashioned existential realism" mit einer Essentialisierung des Fremden[11] und einer Homogenisierung von Europa als „a monolithic Globe"[12] zu Recht scharf kritisiert worden. Die Gegenüberstellung von „the West and the Rest"[13] lässt historische Differenzierungen und Kontextuierungen vermissen und zwar auf allen Ebenen, sei es topographisch und geopolitisch, sei es sozial, ökonomisch, religiös oder kulturell.[14]

---

7 Ebenda, S. 12.

8 Said, *Orientalism*, London 2003, S. 205f.

9 Ebenda, S. 205.

10 Jürgen Osterhammel, Edward Said und die „Orientalismus"-Debatte. Ein Rückblick, in: Asien Afrika Lateinamerika 25 (1997), S. 597–607, hier S. 600, zit. n. Dunker: Orientalismus.

11 James Clifford, Review Article on Said: Orientalism, in: History and Theory 19 (1980), S. 204–221, hier 207.

12 Katharine Arens, Said's Colonial Fantasies. How Orientalism Marginalizes Eighteenth-century Germans, in: Herder Jahrbuch/Herder Yearbook 7 (2004), S. 11–29.

13 Stuart Hall, The West and the Rest: Discourse and Power, in: *Formations of Modernity*, hrsg. von Stuart Hall und Bram Gieben, Cambridge 1992, S. 275–331, bes. S. 279 und 308.

14 Gegen Saids Orientalismus-These ist eingewendet worden, dass sie nicht nur übergeneralisierend, sondern auch restriktiv ist, da das allumfassend konzipierte Modell

Demgegenüber haben Andrea Polaschegg und andere gezeigt, dass sich bereits in „der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein institutionalisiertes Wissen über den Orient“ im deutschsprachigen Raum „konstituiert“ und sich parallel dazu eine literarisch-poetische Auseinandersetzung mit dem Orient, am prominentesten in Goethes *West-Östlichem Divan*, aber auch bei Autoren wie Herder, Schiller, Jean Paul, der Günderrode, Achim von Arnim oder Droste-Hülshoff herausgebildet hat.[15] Diese sahen den Orient als „Ort der Inspiration“[16] und „Parallelkultur“,[17] in deren Spiegel die eigenen Problemlagen nicht nur reflektiert, sondern durch deren Formensprache und Ästhetik die europäische Kultur auch bereichert werden kann. Für diesen positiven Umgang mit dem Fremden hat Polaschegg 2005 die Formel des „anderen Orientalismus“ geprägt.[18] Auch Charis Goer und Michael Hofmann stellten 2008 in ihrem Sammelband *Bilder des Orients in der deutschen Literatur von 1770 bis 1850* fest, dass das „reale und imaginäre Morgenland“ für viele Autoren „ein Ort der Inspiration und der Sehnsucht“ gewesen sei.[19] Während aber Polaschegg die deutsche Orient-Faszination im deutschen Kaiserreich „zum ersten Mal“ in „imperiales Fahrwasser“ geraten sieht,[20] kann Susanne Zantop Kolonialphantasien in der deutschen Literatur bereits seit dem späten 18. Jahrhundert nachweisen.[21] Auch Ulrike Stamm hat in ihre Studie zu

---

des Orientalismus fast ausschließlich auf die ‚Begegnung‘ von England und Frankreich mit dem arabischen Mittleren Osten begrenzt wird und damit die vielfältigen historischen Filiationen und grenzüberschreitenden geopolitischen Realitäten sowohl Europas als auch des Orients nicht einmal annähernd erfassen kann, vgl. Gabriele Dürbeck, *Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur, 1815–1914*, Tübingen 2007, S. 5.

15 Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus, Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin, New York 2005, S. 57. Vgl. auch den Artikel von Felix Wiedemann, Orientalismus. Version 1.0, in: Dokupedia-Zeitgeschichte (19.04.2012), <https://docupedia.de/zg/Orientalismus>.

16 Charis Goer und Michael Hofmann, Einleitung, in: *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur von 1770–1850*, hrsg. von Charis Goer und Michael Hofmann, München 2008, S. 7–11, hier S. 7.

17 Andrea Polaschegg, Die Regeln der Imagination. Faszinationsgeschichte des deutschen Orientalismus zwischen 1770 und 1850, in: *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur von 1770–1850*, hrsg. von Charis Goer und Michael Hofmann, München 2008, S. 13–36, hier 19.

18 So der Titel ihrer Monographie: Polaschegg: *Der andere Orientalismus*.

19 Goer und Hofmann, Einleitung, S. 7.

20 Polaschegg, Die Regeln der Imagination, S. 35.

21 Susanne Zantop, *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany*, Durham/NC, London 1997. Dass jenseits nominellem Kolonialismus gleichwohl ökonomischen und politische Interdependenzen zwischen den deutschsprachigen Ländern und den Nahen Osten bestand, zeigt die Studie von Nina Bermann, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Stuttgart 1999.

Orientreisen von deutschsprachigen Autorinnen im frühen 19. Jahrhundert die Entzauberung des Orientdiskurses wie etwa des Stereotyps von der sinnlichen Orientalin verdeutlicht.[22] In dieser Hinsicht belegt der von Klaus-Michael Bogdal herausgegebene Sammelband für alle Orientdarstellungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert ein Schwanken zwischen „Abwehr und Faszination".[23] Der Orient war also zum einen Impulsgeber, Sehnsuchtsort und Anlass zu Eskapismus, zum anderen wurde (mit Foucault gesprochen) ein „Trennungsstrich"[24] gezogen und der Orient als das Andere ausgegrenzt. Gleichwohl konstatieren Axel Dunker und Michael Hofmann in ihrem Band *Morgenland und Moderne* von 2014, dass sich auch im 20. Jahrhundert viele Texte wie etwa von Stefan George, Max Dauthendey und Franz Werfel bis hin zu Martin Mosebach, Emine Sevgi Özdamar und Michael Roes finden lassen, denen es nicht um Unterdrückung und Aneignung des Orients geht; vielmehr würden sie die „thematischen, bildlichen und diskursiven Felder" des Orients für die „Selbstreflexivität und [Selbst-]referentialität spezifischer moderner und postmoderner Artefakte" nutzen.[25] Für den vorliegenden Zusammenhang ist zudem der Aufsatz von Winfried Eckel sehr gut anschlussfähig: Am Werk Stefan Georges weist er ein ambivalentes Verhältnis des Dichters zum Orient nach, wonach dieser das Orientalische einerseits „als ein zu beherrschendes Anderes begreift", andererseits jedoch frei von jeglichem politisch-kolonialen Machtanspruch als „Spiegel des Eigenen nutzt".[26]

Für die vielgestaltige Epoche der Moderne mit ihren verschiedenen Stilrichtungen wie Impressionismus und Expressionismus, Fin-de-Sìecle und Avantgarde, Wiener und Berliner Moderne spielte der Exotismus eine herausragende Rolle. Oliver Simons hat gezeigt, dass Exotismus und Orientalismus zur Inszenierung einer verlorenen Ursprünglichkeit und zur Bereicherung poetischer Formen sowie zur Reflexion der modernen

22 Ulrike Stamm, *Der Orient der Frauen. Reiseberichte deutschsprachiger Autorinnen im frühen 19. Jahrhundert*, Köln etc. 2010.

23 Klaus-Michael Bogdal, Orientdiskurse in der deutschen Literatur. Vorwort, in: *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, hrsg. von Klaus-Michael Bogdal, Bielefeld 2007, S. 8.

24 Michel Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft, zitiert nach *Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Axel Dunker und Michael Hofmann, Frankfurt a.M. etc. 2014, S. 9.

25 Axel Dunker/Michael Hofmann, Einleitung, in: *Morgenland und Moderne*, hrsg. von Axel Dunker und Michael Hofmann, S. 7–12, hier S. 9.

26 Winfried Eckel, Spiegelung, Rahmung, Integration. Zu Funktion und Verwendung von Orientbildern bei Stefan George, in: *Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Axel Dunker/Michael Hofmann, Frankfurt a.M. etc. 2014, S. 35–62, hier 62.

Schriftkultur dienten.[27] Zum Teil wurden auch das koloniale Begehren und die gewaltsame Kolonisierung sichtbar gemacht und kritisch reflektiert, beispielsweise in Robert Müllers Roman *Tropen. Der Mythos der Reise*, (1915) oder in Alfred Döblin *Amazonas*-Trilogie. Zudem wurden „die Grenzziehungen zwischen Eigenem und Fremdem prekär und selbst zum Gegenstand des literarischen Verfahrens wie etwa in den Texten Kafkas.[28]

Wenn man Bethges *Ägyptische Reise* nun vor dem doppelten Hintergrund von Saids Orientalismus sowie Polascheggs ‚anderem Orientalismus' betrachtet, lassen sich, so meine These, darin Ansätze beider Formen finden: eine Konstruktion des Orients als das zwar Begehrte, aber zugleich Abzugrenzende und Unterwerfende im Sinne Saids und des Orients als das poetische Inspirierende und ‚Spiegel des Eigenen'. Dies sei im Folgenden an einigen der prägnantesten Beispiele ausgeführt.

III. Interkulturelle Ambivalenzen in Bethges Reisebericht: Theatralisierung und rassistische Degradierung des Fremden

Obwohl Bethge Kairo als eine moderne Stadt, als „ein Rendezvous fast aller großen Nationen" (B 28) darstellt, wartet er bereits in den ersten Seiten des Reiseberichts bei der fast schon obligatorischen Beschreibung einer Basar- und Straßenszene mit etlichen Klischees des Orientalischen auf:

> „Jeder Schritt wird eine Überraschung, jeder Blick ein Erstaunen, jeder Moment ein Gemälde. Hier ist alles noch bunt, eng und echt. [...] Schön ist es bei den Gewürzkrämern. In riesigen primitiven Steintrögen, die sicher zur Zeit der Pharaonen nicht anders aussahen, werden die Gewürze des Morgenlandes mit eisernen Stangen zerstoßen. [...] Hier ist die Luft voll bunter Gerüche, es duftet kräftig und angenehm, nach Koriander, nach Peperone, Anis, Senf, ägyptischen Kümmel. [...] Mitunter [...] ist das Getriebe so wild erregt, daß man wie geblendet steht, da das Auge nicht fähig ist, die Fülle der Bilder zu fassen. Einen Greis sehe ich hocken, zerlumpt, in sich versunken [...]. Kamele schwanken herbei, ehrwürdig und ernst [...]; Autos, gesteuert von Nubiern, zwängen sich hupend durch die Gassen, dann kommen Karren mit den reizenden schwarzen Frauenbündeln, große Augen blitzen über schwarzen Schleiern, unendlich dunkle, schwermüthige Kirschaugen, bemalt Antimon [...]." (B 26f.)

---

[27] Oliver Simons, Moderne, in: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hrsg. von Dirk Göttsche, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck, Stuttgart 2017, S. 268–274; vgl. auch Alexander Honold und Oliver Simons (Hrsg.), *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*, Tübingen etc. 2002.

[28] Simons: Moderne, S. 273f.

Der Reisende zeigt sich fasziniert, ja fast überwältigt von einer für viele Orientdarstellungen typischen verwirrenden Vielfalt, von Sinnlichkeit, weiblicher Verführung und geheimnisvoller Alterität. Schon kurz zuvor hat er von schwarz gekleideten Frauen berichtet, dass sie es liebten, mit ihren „dunkle[n], große[n], ganz wunderbare[n] Augen, ganz wie man sie von den alten ägyptischen Reliefs und Malereien kennt, [...] mit den vorüberschreitenden Männern, selbst mit den blonden Ungläubigen [gemeint sind Bethge und sein deutscher Reisebegleiter], auf eine höchst anmutig-triebhafte Art zu kokettieren" (B 23). Obgleich die Moderne via Autos Einzug in das ‚erregte Getriebe' gehalten hat, sehen die „riesigen primitiven Steintröge[]" noch immer aus wie zur Zeit der Pharaonen, was die Geschichtslosigkeit und mangelnde Wandlungsfähigkeit der Kultur, ein weiteres exotistisches Stereotyp, betont. Interessant ist auch die Bemerkung, dass jeder Moment zu einem Gemälde wird – selbst die kokettierenden Frauen scheinen einem alten Relief entsprungen –, so dass die beschriebene Szenerie den Charakter einer Bühne mit den Einheimischen als Statisten erhält. Dieser Effekt der Theatralisierung, der mit einer gewissen Stillstellung des geschilderten Alltagslebens einhergeht, ist auch in allen weiteren Beschreibungen des Reiseberichts zu finden. Die Einheimischen verschmelzen dabei entweder zu einer unterschiedslosen Masse, etwa wenn Bethge mit seinem Reisebegleiter am Abend durch das Vergnügungsviertel am Fischmarkt streift und von einer „Gegend aus den Abgründen der Menschheit" (B 53) spricht oder sie werden als Typus dargestellt und dadurch ihrer Individualität beraubt.

Dies zeigt sich mehr noch bei einem zweiten Thema, dem rassistisch abwertenden Tiervergleich, der sich an etlichen Stellen des Reiseberichts findet. Es mag komisch wirken, wenn der Autor eine Zigaretten rauchende Prostituierte mit ihrem „funkelndem Flitterschmuck" als „begehrenswerte Henne" (B 57) bezeichnet oder sich in einem Kaffee sitzend über ein possierliches sudanesisches Äffchen amüsiert, das auf den Fersen sitzend die Brocken verzehrt, die sie ihm hinwerfen. Doch der herabsetzende Gestus ist deutlich spürbar. Hier setzt der Autor auch zu einem gewagten Vergleich der Haltung des Äffchens mit den Arabern, Nubiern und Malaien an, die sich auf der Schiffspassage nach Ägypten an Bord befunden hätten. Er schreibt: „Die gemeinsame Ruhe-Pose dieses Tierchens und der primitiven Menschen ist verblüffend" (B 84). Damit stuft er die Fremden nicht nur als primitiv herab, sondern entmenschlicht sie zugleich. Auch in weiteren Passagen spricht der Autor etwa einem Fellachen, einem ägyptischen Bauer, der eine mit Gazellenkot gestopfte Pfeife raucht und schwere Arbeit an einem Wasserrad verrichtet, die Existenz eines Hirns ab (B 133); von anderen Fellachen berichtet er, sie wohnten in Nilschlammhütten von „primitivster Bauart" (B 18). Die nämliche Herabwürdigung findet sich, wenn Bethge die Hände von Kindern der Bedscha, einer no-

madisierenden Ethnie in der arabischen Wüste, als „Pfötchen“ (B 131) bezeichnet oder von einem „reizvollen Schauspiel“ des Segel-Einholens spricht, wenn sechs „braune Gestalten [...] geschickt wie Katzen“ an der Segelstange hochklettern und nacheinander Rufe ausstoßend „höchst malerisch“ auf der Segelstange reiten (B 146). Theatralisierung verbindet sich mit kultureller Degradierung der Einheimischen zum Tierlichen, wobei der immer heitere Ton die unreflektierte rassistische Haltung gegenüber Fremden überdeckt und stark verharmlost.

Dass solche Passagen aber nicht zufällige Ausfälligkeiten eines harmlosen Kunstverständigen sind, mögen folgende Beispiele zeigen. Im Kapitel zur Nilfahrt lenkt der Autor den touristischen Blick zunächst auf „die bunten Läden von Armeniern und Syrern“ und hebt von ihnen dann die „dunkelhäutige Bevölkerung“ ab. Diese sei „reich an großen, oft sehr stattlichen, gut gebauten Männern, alle mit wunderbaren Gebiß“, wobei er nicht vor dem Vergleich der Schwärze ihrer Haut mit dem „Glanz eines frisch gewichsten Stiefels“ (B 140) zurückschreckt. Der gleitende Übergang von der touristischen Wahrnehmung zum kategorisierenden Blick eines Sklavenhändlers geschieht fast unmerklich, ohne jede Änderung des Tonfalls, so dass man davon ausgehen muss, dass sich der Autor der Zustimmung seines Publikums gewiss sein durfte. Tiervergleiche, abwertende Verdinglichung und hierarchisierende Grenzziehung gegenüber dem Anderen sind Stuart Hall zufolge „Zeichen innerhalb eines Diskurses der Differenz“,[29] welcher rassistische Zuschreibungen verwendet, um die Identität der eigenen Gruppe zu stärken. Auch wenn man aus solchen entgleisenden Bemerkungen nicht notwendig die Annahme einer hegemonialen Konstruktions- und Definitionsmacht im Sinne Saids ableiten muss, welche die einheimischen Ethnien grundsätzlich als unterlegene Kulturen repräsentiert, zeigt sich doch ein „Rassismus wider Willen“.[30] Auffällig ist darüber hinaus, dass der Reisebericht so gut wie keine Kulturkontakte beschreibt, und wenn doch, kommen die Einheimischen lediglich in dienender Funktion vor, z.B. im Hotel (B 31f.)[31] oder an Bord der Nilfahrt. Mitunter beklagt der Autor die schlechten Tischsitten der Ägypter (B 116) und bemerkt wiederholt, dass „alle naiv“ (B 114) oder „glücklich wie Kinder“ seien (B 44; vgl. auch B 99, B 147). Von der ägyptischen Alltagskultur als einer analogen Kultur auf gleicher Augenhöhe kann also für die Darstellung in Bethges Reisebericht nicht die Rede sein.

---

[29] Stuart Hall, Rassismus als ideologischer Diskurs, in: *Theorien über Rassismus*, hrsg. von Nora Räthzel, Hamburg 2000, S. 7

[30] Anja Weiß, *Rassismus wider Willen. Ein anderer Blick auf eine Struktur sozialer Ungleichheit*, Wiesbaden, 2001.

[31] An wenigen Stellen übermittelt der Autor auch positive Einschätzungen, etwa dass die Nubier als „zuverlässig und anständig“ gälten und er es „selbst oft erfahren habe“ (B 130).

Zusammenfassend lässt sich für die Beschreibung der Einheimischen und des Alltagslebens feststellen, dass diese aus einer überlegenen europäischen Perspektive geschieht, welche die Fremden als weniger zivilisiert, oft zerlumpt, wenn nicht tierähnlich (Henne, Äffchen, Katze) oder ganz hirnlos abwertet. Aus der distanzierten Perspektive des gebildeten, kunstverständigen Reisenden geraten die Einheimischen zu entindividualisierten Statisten einer malerischen Szenerie. Auch wenn man dem Autor keine koloniale Ideologie unterstellt,[32] ist die Selbstverständlichkeit oder Normalisierung der hierarchisierenden Abwertung der arabischen Bevölkerung schon bemerkenswert für einen Text, der eigentlich in seiner Kunstanschauung die exotische Sehnsucht nach dem Orient bedient. In gewissen Kontrast dazu steht der Vergleich der antiken ägyptischen mit der griechischen Kunst, was in folgendem Kapitel aufgezeigt wird.

IV. Kunsturteile: „monumentale Wucht" und „anmutiger Liebreiz"

Vorausgeschickt sei, dass die Beschreibungen der ägyptischen Kunst in Bethges *Ägyptischer Reise* mehr oder weniger einem bestimmten ästhetischem Schema folgen, seien es Pyramiden, Tempel, Königs- oder Kalifengräber: Auf der einen Seite steht die Bewunderung von heroischem Ernst, erhabener Größe und stolzer Monumentalität, auf der anderen Seite betont der Autor lyrische Anmut, Zauber sowie melancholische Einsamkeit. Diese zwei Seiten können sich durchaus auch in verschiedenen einzelnen Kunstwerken gleichzeitig finden. So bezeichnet Bethge etwa die Pyramiden in Gizeh als „geometrisch und phantasievoll zugleich in ihrer monumentalen Wucht" (B 38) und hebt davon die Mykerinos-Pyramide als „stolz und anmutig, [...] von schönem Ebenmaß" (B 37) ab; beide Urteile artikulieren Bewunderung und Idealisierung der ägyptischen Kunst.

Bemerkenswert ist, dass für die Beurteilung der architektonischen Kunstgegenstände wiederholt der Vergleich zur Kunst der griechischen Antike gezogen wird. Einerseits erscheinen das Abendland und der Orient als eine „Parallelkultur", wie sie Andrea Polaschegg für die literarische und wissenschaftliche deutschsprachige Literatur bis zum 19. Jahrhundert konstatiert hat,[33] andererseits finden sich etliche Passagen, die ein deutliches Gefälle konstruieren. So heißt es: „Nein, die Götter, die wir Europäer in uns tragen, sind noch immer die Griechengötter. [...] Für die tierköpfig drohende Götterwelt der Ägypter ist kein Raum in unserer

[32] Zumal sich Bethge an einer Stelle des Reiseberichts überraschend politisch positioniert und gegen die langanhaltende Unterdrückung der Kopten in Ägypten, der Armenier in der Türkei und der Juden in Deutschland Stellung bezieht (B 92).

[33] Polaschegg, Die Regeln der Imagination, S. 19.

Phantasie." (B 64) Dieses Zitat zeigt, dass Bethge eine europäische Vorstellungswelt annimmt („Götter, die wir Europäer in uns tragen"), aus der er die ägyptische Mythologie ausschließt. Man mag dies als mangelnde Bereitschaft sehen, sich mit der fremden Welt auseinanderzusetzen. Doch enthält sich Bethge keineswegs weiterer Kommentare und Wertungen, sondern hebt in immer wieder neuen Varianten die Wirkungen von Zauber, Formstrenge und Melancholie der ägyptischen Kunstwerke heraus. So betont er für die Grabmoschee des Sultan Barqūq in Kairo „bei allem kirchlichen Ernst eine still strahlende Heiterkeit" von „klassischer Vollkommenheit" (B 48). Bei den Malereien in den Königsgräbern in Luxor lobt er die „sichere Verknüpfung von Monumentalität und lyrischer Anmut", welche Erinnerungen an die früheren europäischen Malereien in den etruskischen Gräbern von Chiusi und Corneto" wachriefen (B 105). Obgleich dieses Urteil positiv ausfällt, scheint das Kunstwerk nicht für sich stehen zu können, sondern es ist der Vergleich mit einer vertrauten europäischen Kunstform, den etruskischen Gräbern, aus der sich die Begeisterung speist.

Ein weiteres Beispiel ist noch etwas ergiebiger, weil es auch reflektiert, dass sich Bethge der Schwierigkeiten eines Vergleiches zwischen griechischer und ägyptischer Kunst durchaus bewusst war. So konstatiert er bei der Besichtigung des Amun-Tempel in Luxor vollmundig:

> „Das Maß in Ägypten war der Übermensch, das Resultat gigantisch und im Letzten beunruhigend. Der Amun Tempel ist ungeheuer machtvoll, erhaben und üppig, zuweilen von einer fast brutalen Herrlichkeit. Am Nil muss man zu vergessen suchen, daß man Griechenland kennt, man gerät sonst in die sonderbarsten Kollisionen des Gefühls." (B 87)

Und einige Seiten später bekräftigt er sein Urteil noch einmal, wenn es heißt: „Verglichen mit der sinnlich heiteren, harmonievollen Schönheit griechischer Tempel [...], ist dieser riesenhafte ägyptische Parthenon ein verwirrender Bau der Wucht, der Schwere, des tragischen Ernstes, über den die düsteren Schatten des Todes liegen" (B 91). Die ‚seltsamsten Kollisionen des Gefühls' (beunruhigend, verwirrend) stellen sich offenbar ein, wenn die Faszination an der ägyptischen Kunst die bisherigen ästhetischen Maßstäbe außer Kraft setzt. Bei der Erklärung von Monumentalität und Größe des Amun-Tempel verwendet der Autor das von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* übernommene Konzept des ‚Übermenschen'. Wenn man noch andere Textstellen hinzuzieht, impliziert dieses Konzept die Überbietung Gottes und eine daraus abgeleitete Form von Nihilismus („düstere Schatten des Todes"). Ein weiterer Beleg dafür ist, dass Bethge die Pyramiden als „Bauwerke des Trotzes" (B 40) bezeichnet, mit denen sich die Pharaonen in ihrer „übermüthigen Gottähnlichkeit" gegen den Tod auflehnten, der für sie Auslöschung bedeute. Wenn der Autor in den

Pyramiden jedoch lediglich eine „Monumentalisierung [des] Todes“ (ebd.) der Pharaonen sehen will, bedeutet dies zugleich, dass er den religiös-mythologischen Zusammenhang des Pyramidenkultes marginalisiert. In eine ähnliche Richtung zielt die Bemerkung, dass sich die Pyramiden „so urgewaltig und natürlich“ erhöben, als „seien sie nicht von Menschen geschaffen, sondern von der Natur selbst“ (B 36).

Dazu passt auch die Ästhetisierung der mittelalterlichen Handschriften des Koran, die Bethge in der Khedivial-Bibliothek besichtigt. Nicht von dem religiösen Anspruch der Schriften ist hier die Rede, sondern der Autor lobt ihre „blumige Phantasiewelt“, die in ihrer „rankenden, bunt verschlungenen Ornamentik [...] Buchteppichen“ (B 71) glichen. Diese Handschriften scheinen für ihn denselben Status wie die „Diwane“ der alten persischen Dichter zu haben, welche er als „primitive Blätter“ (B 72) bezeichnet, die „in ihrer schlanken Grazie, in ihrer träumerischen Poesie“ einen „besondere[n] Zauber“ (ebd.) ausübten. Die Annäherung an die fremden Kulturschätze, seien es Bauwerke, Reliefs oder Handschriften, geschieht demnach vorwiegend vermittels zweier Strategien: zum einen – insonderheit bei Architektur – durch ihre Überhöhung ins Monumentale, wobei Monumentalität aus einer im Grunde nihilistischen Kultur heraus erklärt wird; zum anderen durch eine Ästhetisierung des Fremden, dem ein besonderer Zauber zuerkannt wird.[34] Interessant ist nun, wenn diese Kunsturteile auf die zahlreichen Landschaftsbeschreibungen in der *Ägyptischen Reise* bezogen werden.

V. Die Ambivalenz der Natur

Die ägyptischen Landschaften werden im Reisebericht durchgehend in ihrer dichotomischen Gegensätzlichkeit beschrieben, was folgendes Zitat auf den Punkt bringt: „ein paar Quadratkilometer der üppigsten Fruchtbarkeit und rechts und links davon mit erschreckender Jähheit die Öde, Grabkammern, unermeßliche Wüste“ (B 113). In vielen weiteren Textstellen werden Leben und Tod, wird die unfruchtbare Wüste in ihrer „majestätischen Öde“ (B 51) dem Niltal, einer „palmenreichen, anmutigen Gegend“ (B 79), entgegengesetzt.[35] Für die Beschreibung des Charakters

[34] So heißt es etwa bei den Malereien in Luxor: „In den profanen Fresken begrüßen wir die edelsten, sinnenfrohesten, anmutigsten Malereien des Neuen Reiches, die wir kennen. Ein zärtlicher, stolzer, zeichnerisch unendlich sicher strömender Rhythmus, wie er nur aus der erhabenen Tradition eines künstlerisch eminent entwickelten Volkes erblühen kann, durchflutet sie: ein Rhythmus von unvergeßlichem Liebreiz“ (B 106).

[35] Beispiel für Ästhetisierung: „Die Luft war gläsern, sie ließ alles Gegenständliche seltsam hart erscheinen, die Akazien in den Feldern standen übertrieben körperlich

der Landschaft bedient sich Bethge dabei noch eines weiteren Gegensatzpaars: „Die Lage von Luxor ist klassisch, die von Assuan romantisch. Bei Luxor sieht man die erhabensten Denkmäler des ägyptischen Altertums, bei Assuan liegt das romantische Philae“ (B 116). Das Klassische wird mit „edler Ruhe“, heroischer Monumentalität und geometrischer Vollkommenheit, das Romantische hingegen mit Einsamkeit, Melancholie und Grauen assoziiert.[36] Diesen wenigen Bemerkungen sollen hier genügen, um zu zeigen, dass der Reisebericht einerseits europäische Kunstideale zugrunde legt, andererseits mit einer Form der Gegensätzlichkeit spielt, die sowohl für die fremden Kunstgegenstände als auch für die sie umgebende Landschaft Anwendung findet. Dabei werden die Kunstobjekte teilweise auch in ihr Umfeld eingebettet dargestellt, wenn es etwa heißt: Der Sphinx von Memphis sei „ein lyrisches, reizendes Gebilde, lieblich wie die Landschaft, in der er ruht“ (B 79) oder: „diese einsame, leblose Natur, über der nur ab und zu ein Geier kreist, forderte zu Bestattung der Toten heraus“ (B 101), womit die Existenz der zahlreichen Nekropolen erklärt wird.

Bemerkenswert ist, dass der ganze Text von gängigen Wüstentopoi durchzogen ist. Wie Monika Schmitz-Emans herausgearbeitet hat, wird die Wüste in der Literatur „grundsätzlich [als] ein ambivalenter Ort“ dargestellt.[37] So ist die Wüste einerseits ein Raum der „Leere und Offenheit“, Projektionsfläche dichterischer Phantasie oder auch Ort der „Selbstfindung“ und „möglichen Begegnung mit Gott;[38] andererseits wird sie mit „tiefgreifender Desorientierung“, Sinnlosigkeit, Einsamkeit, und Tod assoziiert.[39] Dementsprechend poetisiert Bethge *Ägyptische Reise* die Wüste zum einen als Raum von überwältigender Weite und Unendlichkeit, wo der Sonnenuntergang „märchenhafte Farbenspiele durch die Landschaft zaubert“ (B 69), zum anderen spricht das Vokabular von Öde, Grauen, Grab und Tod eine deutliche Sprache. Wenn nun die architektonischen Bauten (Tempel, Pyramiden, Nekropolen) in ihre Landschaft eingebettet oder sogar als „urgewaltig und natürlich“ (B 36) dargestellt werden, lässt sich die beschriebene Ambivalenz in der Kunstanschauung auf die Wüstenerfahrung und deren topische Darstellung zurückführen. Dass Bethge tatsächlich einen Zusammenhang zwischen natürlicher Umwelt und künst-

---

in dieser gläsernen Atmosphäre, man traute ihnen nicht, man hatte das Gefühl, daß es nicht Bäume wären, sondern Nachbildungen von Bäumen in Erz“ (B 82).

[36] „Sphinx und Pyramiden stehen da als die geheimnisvoll schweigenden Wächter der Wüste und ihres unergründlichen Grauens“ (B 42).

[37] Monika Schmitz-Emans, Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke, in: *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, hrsg. von Uwe Lindemann und Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2000, S. 127–151, hier 151.

[38] Ebenda, S. 136 und 139.

[39] Ebenda, S. 127 und 135.

lerischem Ausdruck herstellt, mag folgendes Zitat belegen. Hinsicht der Reliefs im Grabmal des Ti bei Kairo schreibt er:

> „Das Künstlerische dieser Darstellungen ist hinreißend. Der rhythmische Zauber dieser Reliefs beruht auf der schöpferischen Vereinfachung des Umrisses [...]. Hier ist wahrhafte Primitivität, nicht gewollte, der Künstler hat alles aus der Natur herausgeholt, was sein phantasievolles Auge, seine Intuition vermochten, und das Resultat ist ein unvergängliches Werk, in dem die Fülle des Daseins zu Anmut, indem Anmut zu Monumentalität geworden ist." (78f.)

Zusammenfassend lässt sich für Bethges Reisebericht daher nur bedingt von einer „west-östlichen Wahlverwandtschaft" sprechen. Denn hinsichtlich der Darstellung der Alltagskultur, der Beurteilung der ägyptischen Monumente sowie der Natur ist der Text von verschiedenen Formen von Ambivalenzen geprägt: Die erste Ambivalenz ist eine interkulturelle und betrifft die exotistische Faszination an der fremden Frau vs. der rassistischen Degradierung von Fellachen und Afrikanern (Tiervergleiche, Verdinglichung). Die zweite Ambivalenz betrifft die ästhetische Beurteilung der antiken ägyptischen Kunst zwischen nihilistischer Monumentalität und Liebreiz, zwischen Klassik und Romantik; die griechische Klassik wird davon als letztlich höherstehend abgehoben. Und die dritte Ambivalenz gilt der Landschaft zwischen Fruchtbarkeit und Dürre, zwischen Leben und Tod, wobei die Wüste darüber hinaus eine weitere Ambivalenz bereithält, da sie nicht nur der Raum von Leere und Grauen ist, sondern auch Raum für die poetische Phantasie gibt und offen für Beschriftung ist.

An einer Stelle in seinem Reisebericht übt Bethge deutliche Kulturkritik an dem „unseligen Europa", das durch Industrialisierung und Technik zur „Mechanisierung und Entseelung der Lebenswelt" (B 68) und einer „entgötterten Welt" geführt habe. Wenn man nun die *Ägyptische Reise* vor diesem Hintergrund als eine Gegenwelt zur entzauberten Moderne versteht, dienen die drei Darstellungsstrategien der rassistisch konnotierten Theatralisierung, der Monumentalisierung und der Ästhetisierung des Fremden der Wiederverzauberung der Welt. Diese Wiederverzauberung nimmt jedoch sowohl die Degradierung der Einheimischen als auch die Herabwürdigung ägyptischer Kunst in Kauf. Zugleich bewegt sich der Reisebericht in den Grenzen des exotistischen Archivs eines bürgerlichen Publikums, das eklektizistisch ausgeschöpft wird. Der Orient als westliche Projektion wird dabei zu keinem Zeitpunkt infrage gestellt. Im Kontext der Moderne lässt sich Bethges Reisebericht-Tagebuch somit als eine konventionelle Spielart des zeitgenössischen Exotismus sehen, indem es ihm um eine Inszenierung von Ursprünglichkeit und die Bereicherung des poetischen Formenrepertoires geht, weniger aber um poetologische Selbstreflexion oder gar eine Kritik des Kolonialismus. Die aufgezeigten Ambivalenzen, die eine west-östliche Wahlverwandtschaft stören,

werfen ein Licht darauf, dass selbst für einen kleinen Text wie Bethges *Ägyptische Reise* nicht nur der Orientalismus mit seinem asymmetrischen Machtgestus, sondern auch die Spiegelungen vom Fremden und Eigenen prekär geworden waren.

„Zauber der Südsee“? Hans Bethges exotistische Samoa-Novelle *Satuila*

Thomas Schwarz

Hans Bethges ‚Südsee-Novelle‘ *Satuila* spielt auf der polynesischen Insel Samoa, die von 1900 bis 1914 unter deutscher Kolonialherrschaft stand. Sie handelt von einem zivilisationsflüchtigen europäischen Schriftsteller, der ein Jahr lang *fa‘a samoa* in ‚wilder Ehe‘ mit der Insulanerin Satuila zusammenlebt.[1] Als er in Europa Wichtigeres zu tun hat, verlässt er sie. Originell ist diese Geschichte nicht. Richard Deeken, ein Vertreter des deutschen Siedlungskolonialismus auf Samoa, hatte 1902 Ähnliches unter dem Titel *Tofa! [Lebewohl!]* in einer Sammlung von *Erzählungen und Novellen aus der Südsee* vorgelegt.[2] Der Klassiker dieses Typs von Südsee-Literatur war Pierre Lotis Tahiti-Roman *Le Mariage de Loti* von 1880.[3] In der imperialen Konkurrenz der europäischen Kolonialmächte um symbolträchtigen Inselbesitz im Pazifik war Samoa das deutsche Tahiti. Bethges *Satuila* war der Versuch, ein erotisches Äquivalent zu Lotis Polynesierin Rarahu zu schaffen.

Zum ersten Mal erschien Bethges Text, der sich bequem auf drei bis vier Druckseiten unterbringen ließ, im Jahr 1912 als Kalendergeschichte. Der *Illustrierte Deutsche Kolonialkalender* druckte sie unter dem Titel *Satuila und ich. Erinnerungen an Samoa*. Am Frontispiz des Kalenders prangt ganzseitig eine „Samoanische Schönheit“, ein „Dreifarbendruck nach photographischer Originalaufnahme“. Die ganze Aufmachung verspricht ein autobiographisches Abenteuer mit einer nackten Samoanerin. Auf der dem Erzählanfang gegenüberliegenden Seite ist mit derselben Subscriptio, „Samoanische Schönheit“, die Fotografie einer anderen Insulanerin beigefügt.[4]

---

1 Vgl. dazu Thomas Schwarz, *Ozeanische Affekte. Die literarische Modellierung Samoas im kolonialen Diskurs* (2013), 2. Aufl., Berlin 2015, S. 13 und 103–106.

2 Dazu ebenda, S. 115–118. Richard Deeken, „Tofa!“ [Lebewohl!], in: Richard Deeken, *Rauschende Palmen. Bunte Erzählungen und Novellen aus der Südsee*, Berlin 1902, S. 149–160.

3 Pierre Loti, *Le Mariage de Loti* [Titel der Erstausgabe: *Rarahu*] (1880), Paris 1991.

4 Hans Bethge, Satuila und ich. Erinnerungen an Samoa, in: Illustrierter Deutscher Kolonialkalender (1912), S. 152–156. Das Foto der *taupou* namens Fuia auf S. 153.

Abb. 1: Anonym, Samoanische Schönheit (Fuia),
Illustration zu: Hans Bethge, Satuila und ich. Erinnerungen an Samoa,
in: Illustrierter Deutscher Kolonialkalender (1912), S. 152–156, hier S. 153.

Da sie eine kleine ‚Krone' trägt, ist sie unschwer als *taupou* zu erkennen. Versatzstücke aus der Anthropologie über Samoa zirkulierten um 1900 in einer großen Zahl von Publikationen. Im deutschen Kolonialherren-Jargon genoss die samoanische *taupou* als „Dorfjungfrau" eine derartige Prominenz, dass sie eine ähnliche Funktion wie die polynesische *vahiné* im französischen Südsee-Diskurs zu übernehmen vermochte. Sie diente als allegorischer Werbeträger des kolonialen Projekts.[5]

Ein erster Wiederabdruck von Bethges Erzählung folgte im Mai 1913 in *Die Erde. Illustrierte Halbmonatsschrift für Länder- und Völkerkunde, Reise und Jagd*.[6] 1918 erschien die Geschichte noch während des Ersten Weltkriegs im Berliner Verlag Morawe & Scheffelt als selbständige Buchausgabe auf 57 Seiten. Der Text selbst ist nur unwesentlich modifiziert. Der neue Titel aber, *Satuila oder vom Zauber der Südsee*, verzichtet darauf,

---

[5] Vgl. Schwarz, *Ozeanische Affekte*, S. 12f., 107.

[6] Hans Bethge, Satuila und ich. Erinnerungen an Samoa, in: Die Erde. Illustrierte Halbmonatsschrift für Länder- und Völkerkunde, Reise und Jagd, hrsg. von Ewald Banse (1913), hier Jahrgang 1, Nr. 15, S. 356–359. Vgl. die Anzeige im Grazer Tagblatt, 9.5.1913, S. 10. Vgl. auch Hans Bethge: Abendsonne (nach Sang-Li Po), in: Die Erde (1913), Nr. 13.

zu suggerieren, es könnte sich um eine autobiographische Erzählung handeln. Wenn Bethge seiner Novelle diesen Untertitel hinzufügt,[7] knüpft er an eine Tradition an, die sich bereits in der Kolonialliteratur etabliert hatte. Im Jahr nach der kolonialen Machtübernahme warb ein Buch Deekens für Samoa als deutsche Siedlungskolonie. Dessen Autor konnte sich darauf verlassen, dass seine Leser die samoanische Stimmungslandschaft kennen: „Samoa! Welcher märchenhafte Zauber ist nicht mit diesem einen Worte verknüpft!“[8]

1920 erschien eine zweite Auflage von Bethges Geschichte in Buchform (zweites und drittes Tausend), der zur Einstimmung ein Gedicht vorgeschaltet ist:

> „Satuila, Palmenwälder
> Träume, die in blauen Weiten
> Lächelnd wie die Liebesgötter
> Über goldne Wogen gleiten.“[9]

Es verdichtet die pazifische Insel-Atmosphäre, indem es mit der Palme zunächst das kollektive Symbol des exotischen Diskurses der Jahrhundertwende aufruft, und mit der „Bläue“, der Farbe des „Südmeers“[10] schlechthin, kombiniert. Seit der Publikation von Louis Antoine de Bougainvilles Reisebericht gilt Tahiti in Europa als Sitz der Liebesgöttin Venus.[11] Bethges pazifische Traumnovelle verschiebt den imaginären Ort der polynesischen sexuellen Hospitalität ins deutsche Samoa.

Aus einer Kooperation mit dem Graphiker Georg Alexander Mathéy (1884–1968) ging schließlich die bibliophile Ausgabe des Textes von 1921 hervor. Es erschienen 250 nummerierte Exemplare auf „handgeschöpftem holländischen Bütten“. Die ersten 50 erhielten einen Einband aus Leder,

---

[7] Hans Bethge, *Satuila oder vom Zauber der Südsee*, Berlin 1918. Im Internet leicht zugänglich, weshalb ich nach dieser Edition in Klammern direkt im Text zitieren werde (https://archive.org/details/bub_gb_7IwuAAAAYAAJ [24. 11. 2018]). 200 Exemplare wurden auf „kaiserlich japanischem Bütten“ abgezogen und in Leder gebunden (S. 58).

[8] Richard Deeken, *Manuia Samoa. Samoanische Reiseskizzen und Beobachtungen*, Oldenburg 1901, S. 10.

[9] Hans Bethge, *Satuila oder vom Zauber der Südsee*, 2. Aufl., Berlin 1918, S. 8. Von der Erstausgabe abweichende Seitennummerierung.

[10] Vgl. Thomas Mann, Der Tod in Venedig (1912), in: Thomas Mann, *Schwere Stunde und andere Erzählungen*, Frankfurt a. M 1993, S. 186–266, hier S. 229: „Manchmal vormittags, unter dem Schattendach seiner Hütte, hinträumend über die Bläue des Südmeers“, fühlt sich Aschenbach „als sei er entrückt ins elysische Land, an die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter noch Sturm und strömender Regen“.

[11] Louis Antoine de Bougainville, *Voyage autor du monde par la frigate du Roi La Boudeuse et la flute L'Étoile* (1771), Paris 1982, S. 235: „Vénus est ici la déesse de l'hospitalité“.

die restlichen wurden mit Seide gebunden. Der Titel von 1918 wurde ergänzt um eine Gattungsbezeichnung: *Ein Idyll*.[12] Einmal mehr verdichtet der Text hier diskursive Versatzstücke. Deeken hatte den neunten Abschnitt seiner Kolonialpropaganda mit dem Titel „Ein Südseeidyll" überschrieben.[13] 1922 erschien eine weitere Buchausgabe im Berliner Verlag Gyldendal, allerdings ohne die Graphiken.[14] Zum letzten Mal nachweisen konnte ich Bethges Erzählung in *Oestergaards Monatsheften*. In der Ausgabe vom November 1928 ließ Bethge seine Geschichte unter dem ursprünglichen Titel der Kalendergeschichte als autobiographische Erinnerungsliteratur abdrucken.[15]

Der konjunkturelle Aufschwung der deutschen Samoa-Literatur hatte 1895 mit der Publikation eines Reiseberichts von Otto Ehrenfried Ehlers eingesetzt, der *Samoa* als *die Perle der Südsee* feierte.[16] Der Anthropogeograph Friedrich Ratzel ehrte Ehlers als einen der Schriftsteller, die den „Sinn für Colonial- und Weltpolitik in Deutschland" geweckt hätten.[17] Als sich Ehlers Mitte Juli 1895 auf dem Dampfer *Alameda* der samoanischen Insel Upolu nähert, staunt er eines „der lieblichsten Bilder" an. Im Westen taucht der „Vollmond" in die „Wogen", im Osten verkündet „ein rosiger Schein das Nahen der Sonne". Im „zauberhaften Zwielichte" erhebt sich Upolu „aus opalfarbig schillernder Flut" im „üppigsten Tropengrün". So „märchenhaft" habe er sich „die Südsee vorgestellt".[18] Mit den Superlativen montiert der professionelle Reiseschriftsteller Ironiesignale

---

12 Hans Bethge, *Satuila oder vom Zauber der Südsee. Ein Idyll. Mit Radierungen von Georg Alexander Mathéy*, Berlin 1921.

13 Deeken, *Manuia Samoa*, S. 125.

14 Hans Bethge, *Satuila oder vom Zauber der Südsee. Ein Idyll*, Berlin 1922.

15 Hans Bethge, Satuila und Ich. Erinnerungen am Samoa, in: Oestergaards Monatshefte 2 (1928), S. 261–265. Die Photographie, die zur Illustration verwendet wird, stammt aus Ernst von Hesse-Wartegg, *Samoa, Bismarck-Archipel und Neuguinea*, Leipzig 1902, S. 102: „Mädchen mit der Kawabowle". Es gibt auch eine Vertonung von José Armándola (= Willi Lautenschläger) unter dem Titel *Satuila. Hawaiian Waltz* aus dem Jahr 1923. José Armándola. Satuila (Willi Lautenschläger), *Hawaiian Waltz für Salonorchester*, bearbeitet von B. Bernards, Leipzig 1923. Anzeige in: Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen 3 (1923), S. 40. Eine Aufnahme vom 4.4.1923 ist erhältlich bei der Carl Lindström AG, Schlesische Straße 26, Berlin-Kreuzberg (master 2–6289 D30 AN, 1923.04.04 Wed, Marek Weber (MD) und sein Orchester. Parlophon (Germany) P 1574-II D30 AN, Samoa ist hier durch Hawai'i ersetzt. In der imaginären Geographie des Pazifiks bilden Hawai'i, Tahiti und Samoa die bis zu einem gewissen Grad austauschbaren Eckpunkte des polynesischen Dreiecks.

16 Otto Ehrenfried Ehlers, *Samoa, die Perle der Südsee. À jour gefasst*, Berlin 1895. Eine zweite Auflage folgt im selben Jahr, die Berliner Staatsbibliothek weist weitere Auflagen nach für die Jahre 1900, 1902, 1905, 1907.

17 Friedrich Ratzel, Ehlers, in: Allgemeine Deutsche Biographie 48 (1904), S. 282–283.

18 Ehlers, *Samoa*, 1895, S. 68

in seinen Text. Ehlers Blick fällt auf ein „tiefblaues Meer und einen schneeweißen Strand mit wogenden Palmenhainen", aus denen die „Hütten der Eingeborenen hervorlugen". Er hat das „Gefühl, in einem Märchenland zu weilen".[19] Bei anderer Gelegenheit ist das Meer „glatt wie ein Spiegel", so dass Ehlers die „stahlblauen Fische" und die „zarten Korallengebilde" in der „Tiefe" bewundern kann.[20] Sein Fazit: Samoa sei „von paradiesischer Schönheit" und könne für Deutschland eine „wertvolle Kolonie" werden.[21]

Seltsam vertraut mutet vor diesem Hintergrund der Blick an, den der Protagonist von Bethges Satuila in der Morgendämmerung von einem Boot aus auf Upolu wirft. Nie habe er die Insel „so zauberhaft liegen sehen" (24). Hier ist es der Mond, der „rosafarben" am Horizont steht, aber auf dem „spiegelglatte[n] Wasser liegt ein Flimmern wie von zahllosen Opalen" (24f.). „Saftgrün" präsentiert sich Upolu als „traumhafte Landschaft der Tropen" (25), „sanft, von paradiesischer Fülle" (26). Bei Sonnenaufgang liege die Insel wie „ein Geheimnis der Südsee" im „wundervollen Lichte" (26). Der namenlose Erzähler rudert ein Boot „über die Riffe zarter korallenartiger Gebilde, um die sich stahlblaue Fische" jagen (27). Die „Südsee" dehne sich „am Strande" in einem „sonnigen Blau", glänzender als „Lapislazuli". „Unbeschreiblich" seien „die Farben" (33).

Im Vergleich mit Ehlers Reisebericht wirkt diese Aussage wie ein unfreiwillig komisches Schuldeingeständnis. Der Verdacht eines Plagiats drängt sich auf. Die Frage lautet, wie weit Bethge mit seinen Kryptozitaten und intertextuellen Referenzen gegangen ist. Zu diesem Zweck überprüft dieser Beitrag, wie Bethges Samoa-Novelle verschiedene Aussagen aus dem ozeanistischen Diskurs über die Südsee interdiskursiv verarbeitet hat. Von besonderem Interesse ist die Frage, wie selektiv der Text auf das anthropologische Wissen der Jahrhundertwende zurückgreift. Die These ist, dass Bethges Novelle einen Exotismus kultiviert, der sich ideologisch als recht versatil erweist. Sie fügt sich in mehreren Auflagen nicht nur den Erfordernissen des kolonialen, sondern auch des kolonialrevisionistischen Diskurses, indem sie Samoa als eine tropische Heterotopie unter Palmen projiziert, bevölkert mit willigen Südsee-Mädchen unter der Verfügungsgewalt des europäischen Kolonialherrn. Da Bethges Text in verschiedenen Auflagen auch zu einer autobiographischen Lesart als Reisebericht einlädt, stellt sich auch die Frage, ob denn der Schriftsteller die Verhältnisse in den Tropenkolonien aus eigener Anschauung kannte. Hier wäre die Hypothese, dass sich die Selbstsicherheit, mit der sich Bethge als kosmopolitischer Reisender in Szene setzt, aus Erfahrungen an nur wenigen Orten der Welt des Mittelmeers speist, die für ihn in einem metonymischen

---

19 Ebenda, S. 81.
20 Ebenda, S. 120f.
21 Ebenda, S. 198.

Kontiguitätsverhältnis zum Süden schlechthin stehen. Ein kritischer Kommentar zu Bethges Novelle soll den historischen Kontext rekonstruieren und die Praktiken kolonialer Machtausübung im samoanischen Archipel mit der exotistischen Imagination konfrontieren.

I. Die imaginäre Geographie des Südens

Im Lebenslauf des Romanisten Bethge zeichnet sich ein Drang nach Süden ab.[22] Nach seiner Promotion ging er 1899 als Lehrer an die damals erst fünf Jahre alte deutsche Schule nach Barcelona, wo er bis zum Herbst 1900 unterrichtete.[23] Der Graphiker Georg Alexander Mathéy (1884–1968)[24] befördert seinen 1946 verstorbenen Freund in einem Nachruf zum Hochschullehrer:

> „An einem schönen Märztag des Jahres 1899 verläßt ein hochgewachsener Jüngling das altehrwürdige Gebäude der Universität Erlangen. Die Augen unter der hochgewölbten Stirn, blau, [...] umfangen in kurzem Aufleuchten ein Stück Himmel, in dem purpurfarbene Wolken [...] nach Süden ziehen. [...]. Spanien lockt am stärksten [...]. Der Herbst sieht ihn als Lektor für deutsche Sprache an der Universität Barcelona.“[25]

In einem Aufsatz von 1912 stilisiert sich Bethge zum Connaisseur, der mit seinen Erfahrungen kokettiert: „Die Spanierin“ sei „ein Geschöpf des Stolzes und der Schönheit“, ihr „heiße[s] Blut“ berge „Gefahren“.[26] Im Anschluss an seinen Aufenthalt auf der iberischen Halbinsel begab sich Bethge als „freier Schriftsteller“ nach Berlin, wo er die meiste Zeit seines Lebens verbrachte. Am Ersten Weltkrieg nahm er ab dem Frühjahr 1915

---

22 Berlin Document Center: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde. R 9361 V/ 4098 (Hans Bethge), Handschriftlicher Lebenslauf von Hans Bethge in doppelter Ausfertigung (25.11.1938). BDC, Bild 856/860. Vgl. Johannes (= Hans) Bethge, *Zur Technik Molières*, Berlin 1899, S. 25, dort der Lebenslauf. Vgl. Franz Brümmer, *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Bd. 1, 6. Aufl., Leipzig 1913, S. 217–218. Ein Abriss zur literarischen Produktion findet sich auch in Radio Wien 10, Nr. 18, 26. 1. 1934, S. 8, mit einer Porträtaufnahme der Photothek Berlin.

23 BDC, Bild 856/860.

24 Vgl. Mathéy, Georg A., in: Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv: http://www.munzinger.de.37775336x.erf.sbb.spk-berlin.de/document/00000007299 [abgerufen von Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz am 2. 9. 2017].

25 Vgl. Georg A. Mathéy, In memoriam Hans Bethge, in: Aussaat. Zeitschrift für Kunst und Wissenschaft 2/3. Jahrgang, H. 67 (1947/48), S. 188–190, hier S. 188.

26 Hans Bethge, Die Spanierin, in: Die Erde 1, Nr. 6 (1912), S. 129–132, hier S. 132.

als Unteroffizier des Luftschifferbataillons Nummer 2 teil.[27] Als Schriftsteller propagiert er den Hass auf den Feind und die Liebe zum Krieg.[28]

Anlässlich seines 50. Geburtstages charakterisierte sich Bethge in einem Artikel für das *Neue Wiener Journal* 1926 als „Weltbürger", der „beseelt" sei von „der holden Magie der winkenden Ferne". Er liebe „die wilden Tiere", („den Löwen, den Tiger, den Puma"), „das mystische Wogen des Meeres" und das Reisen. Wohl fühle er sich „am Rande der südlichen See". Er könne „jenseits der Meere" eine „Reihe von Stätten nennen", denen er sich „heimatlich verbunden" fühle.[29] Sein Freund und Verleger Ernst Rathenau berichtet, dass Bethge in der Zwischenkriegszeit außerhalb Europas zumindest Reiseerfahrungen in Ägypten und Marokko sammeln konnte.[30]

Rathenau erklärt ferner, dass Bethge „die Nazis gehaßt" habe.[31] Dennoch ist er am 12. Mai 1934 in Berlin-Wilmersdorf in den „Reichsverband deutscher Schriftsteller", eine Unterorganisation der Reichsschrifttumskammer, eingetreten.[32] Die Aufnahme bildete die Voraussetzung für Bethges publizistische Tätigkeit während der Nazi-Diktatur. Vor dem Hintergrund der faschistischen Hybridisierungsparanaioa und den ökonomischen Zwängen der Kriegswirtschaft ist es erstaunlich, dass im Zweiten Weltkrieg eine bibliophile Edition Bethges mit dem Titel *Der Asiatische Liebestempel* in zwei Auflagen erscheinen konnte. Die lyrische Reise führt von Afghanistan über Burma und Kambodscha nach Korea.[33] „In keinem der Kulturländer Asiens" – verheißt Bethge wiederum im Stil des

27 BDC, Bild 856/860. Das Bataillon wurde in Flandern im Bereich der taktischen Gefechtsfeld-Aufklärung eingesetzt.

28 Vgl. Hans Bethge, Drei Kameraden, in: Die Jugend 28 (1915), S. 528–530, hier S. 528. Vgl. *Schnauzerl und andere Tiergeschichten aus dem Ersten Weltkrieg* (1916), hrsg. von Johann von Harten, 3. u. 4. Aufl., Köln 1918.

29 Hans Bethge, Selbstporträt. Zum fünfzigsten Geburtstag, in: Neues Wiener Journal 11543, (10.1.1926), S. 12. Wieder in: Eberhard G. Bethge, *Hans Bethge. Leben und Werk. Eine Biographie*, Kelkheim 2002, S. 62–69, hier S. 69.

30 Ernst Rathenau, In Memoriam an Hans Bethge (vor 1960), in: Eberhard G. Bethge, *Hans Bethge. Leben und Werk. Eine Biographie*, Kelkheim 2002, S. 99–115, dort S. 99ff. und S. 104.

31 Ebenda, S. 115.

32 Aufnahme-Erklärung, Reichsverband Deutscher Schriftsteller. BDC 5913, Bild 872.

33 Hans Bethge, *Der asiatische Liebestempel. Liebeslieder asiatischer Völker in Nachdichtungen*, 2. Aufl., Berlin 1941. Als Vorlage dienten Bethge französische Prosatexte, die er vor allem Adolphe Thalassos *Anthologie de l'amour asiatique* (Paris 1906) entnommen habe. Eberhard Bethge, *Biographie*, behauptet, das Buch sei de facto erst 1943 erschienen (S. 123). Die Berliner Staatsbibliothek weist zwischen 1925 und 1944 123 Bücher aus dem Frundsberg-Verlag nach, darunter Ernst Jüngers *Das abenteuerliche Herz* (1929) und exotistische Novellen von Alma M. Karlin (1930).

exotistischen Connaisseurs – gebe es „freiere Liebessitten als in Siam“.[34] Im Buch findet sich auch ein militantes Gedicht mit dem Titel *Der Krieger*. Das lyrische Ich behauptet, es kenne „keine Lust, die eines Mannes / So würdig wär, wie in den Krieg zu ziehen“.[35] Gleich anschließend schwärmt ein „Kriegsgesang“ zwar von „schmeidigen Körpern palmenschlanker Frauen“ und den „mörderischen Pfeilen“, die ihre Augen versenden. Doch seien diesen „unsres Bogens Pfeile“ vorzuziehen, die „für den grimmen Feind bestimmt“ seien, um „Vernichtung unter ekler Feindesbrut“ zu säen.[36] Als Illustration dient eine indische Miniatur mit dem Titel „Radha bei der Toilette“.[37] Der skeptische Blick Radhas lässt sich auch als kritischer Einwand gegen solche Exterminationslyrik interpretieren. In einer Neuausgabe der 60er Jahre fehlen neben den sechs erotischen Miniaturen der Kriegsedition auch die militanten Gedichte.[38] Was die Zensur der Nazis passierte, empfand der Stuttgarter Rübsamen-Verlag 1962 offenbar als unpassend.

Bethge war im Sommer 1943 unter dem Eindruck des Bombenkriegs von Berlin nach Kirchheim-Teck übersiedelt, wo er drei Jahre später an Tuberkulose starb.[39] Vom Stillen Ozean hat dieser Schriftsteller wie die meisten seiner Landsleute zeitlebens nur geträumt. In einem ersten Band mit Gedichten aus der Feder Bethges wird das lyrische Ich von einem „Jugendsehnen nach den stillen Inseln des Friedens“ umgetrieben. Sie liegen in „hohem Meer, von Schönheit übersonnt“. Er suche sie wie viele, „die voll Begehren sind“.[40] Ein Meer ist Bethge auf dieser exotistischen Suche so gut wie das andere, und dasselbe gilt auch für die Frauen des Südens von der Spanierin über die Inderin und die Thailänderin bis hin zur Samoanerin.

Bethges Freund Mathéy erklärt, dass die „Südseenovelle“ *Satuila* in „gemeinsamer Arbeit“ entstanden sei. Der Graphiker steuerte zur bibliophilen Edition von Bethges Erzählung verschiedene Radierungen bei.[41]

---

34 Bethge, *Liebestempel*, S. 100.

35 Der Krieger. Altai, ebenda, S. 15.

36 Kriegsgesang. Altai, ebenda, S. 19–20, hier S. 19.

37 Ebenda, S. 17, vgl. S. 107 das Abbildungsverzeichnis: Die Originale stammen aus der Islamischen Abteilung der staatlichen Museen, Berlin, und der Sammlung von Friedrich Sarre.

38 Hans Bethge, *Der asiatische Liebestempel. Liebeslieder asiatischer Völker in Nachdichtungen*, 3. Aufl., Stuttgart 1962.

39 Eberhard Bethge, *Biographie*, S. 53, vgl. auch 125, 127.

40 Hans Bethge, Prolog (1897), in: Hans Bethge, *Die Stillen Inseln. Ein Gedichtbuch*, Berlin 1898, S. 9–19, hier S. 9.

41 Mathéy, In Memoriam, S. 189. Vgl. zu Mathéy auch Max Osborn, Georg A. Mathéy, in: *Georg Alexander Mathéy. Buchkunst, Graphik, Malerei*, hrsg. von Hanns Martin Elster, Wiebaden 1957, S. 7–16.

Von den Radierungen der illustrierten Vorzugsausgabe rückt eine den exotistischen Protagonisten und die samoanische Exotin ins Zentrum.[42]



Abb. 2: Georg Alexander Mathéy, Radierung, in: Hans Bethge, *Satuila oder vom Zauber der Südsee. Ein Idyll*, Berlin 1921, S. 25.

Im Vordergrund des Bildes ist ein Tisch zu sehen, auf dem ein Glas und eine Blumenvase stehen. Im Hintergrund öffnet sich hinter einem Vorhang nach links die Bühne für eine pazifische Stimmungslandschaft. Erkennbar sind eine Bucht am Meer und ein Strand mit Palmen, die zur Tropikalisierung des Bildes entscheidend beitragen. Im Mittelpunkt steht die Figur der Insulanerin. Mit den schräg gestellten Augen überträgt Mathéy ein Element des Japonismus auf das Südsee-Mädchen. Als solches ist die Figur auch daran erkennbar, dass sie im lockigen Haar hinter dem rechten Ohr eine sternförmige Blume trägt, ansonsten ist sie nackt. Einerseits ist die Frau in dieser Szene klar als die Handelnde charakterisiert: Zielstrebig öffnet sie das Hemd des Exotisten, um ihn zu verführen. Ihre Position als Knieende legt nahe, dass sie die Dienende ist. Letztlich dominiert nicht die Exotin die Szene, sondern der Mann. Er scheint die Situation mit leicht gehobenen Augenbrauen in gespannter Aufmerksamkeit

[42] Georg Alexander Mathéy, Radierung, in: Hans Bethge, *Satuila oder vom Zauber der Südsee. Ein Idyll*, Berlin 1921, S. 25.

skeptisch zu überblicken und zu genießen. Mathéys Illustrationen müssen sich am Exotismus der expressionistischen Künstlergruppe *Die Brücke* messen lassen, an vergleichbaren Bildern Max Pechsteins, zu denen sie sich jedoch eher epigonal verhalten.

II. Die Angst der Samoaner

Die Erzählung Bethges greift auf die europäische Poetik eines glücklichen Raumes im Pazifik zurück. Diese exotistische Topophilie[43] kann anschließen an eine Tradition, die in der deutschen Südsee-Literatur auf Georg Forster zurückgeht. Bachelard macht darauf aufmerksam, dass es neben der Landschaft vor allem auch das Haus mit seinem Schutzwert sei, das einen „seelischen Zustand" (*état d'âme*), also eine „Stimmung" evozieren könne.[44] Die „Hütte" evoziere eine „glückliche Intensität in der Armut".[45]

Eingangs entwirft Bethges Ich-Erzähler eine Szenographie polynesischer Insularität mit Hütte und Exotin. Er habe „ein Jahr in Polynesien verbracht", in Falilati, einem „Dorf auf der samoanischen Insel Upolu. Dort habe er „in einem kleinen Hause aus Palmenblättern" gelebt, das er mit Unterstützung der Insulaner „nicht weit vom Meere" errichtet habe. Ein „schönes Mädchen mit grossen Augen und kleinen, schmalen Händen" namens Satuila habe „emsig" geholfen: „Wenn ich des Nachts in meiner halbfertigen Hütte lag, dachte ich an sie" (9). Was dieser Exotist denkt, bringt Georg Christian Thilenius, der Direktor des Hamburger Museums für Völkerkunde, in einem Beitrag für das *Koloniallexikon* auf den Punkt: „In Polynesien paart sich die Eingeborene gern mit dem Weißen".[46]

Die Ortschaft Falilati findet sich auch auf der Landkarte. Ihr korrespondiert vom Lautbild her das Dorf, das auf den Karten in der Regel als Falelatai an der Südostküste der Insel Upolu verzeichnet ist. Das Land um dieses Dorf herum befindet sich in der Hand der Samoaner. Das Hinterland jedoch ist dominiert von einer kolonialen Plantagenwirtschaft.[47] Die Profite der Deutschen Handels- und Plantagengesellschaft (DHPG) waren in den letzten drei Jahren vor dem Verlust der Kolonie 1914 traumhaft. Die Firma beutete auf ihren Kokosnussplantagen hunderte Melanesier als Kontraktarbeiter aus. Bei einem Aktienkapital von 2,75 Millionen Mark zahlte die DHPG auf einen Anteil von 1000 Mark nicht nur 12 %

---

[43] Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes* (1957), übers. von Kurt Leonhard, München 1960.

[44] Ebenda, S. 102.

[45] Ebenda, S. 65.

[46] Georg Christian Thilenius, Mischlinge, in: *Deutsches Koloniallexikon*, hrsg. von Heinrich Schnee. Bd. 2, Leipzig 1920, S. 564–567, hier S. 566.

[47] Vgl. Paul Langhans, *Spezialkarte der Samoa-Inseln*, Gotha 1900.

Dividende. An jede Aktie waren zwei Genussscheine gekoppelt, die noch einmal zusätzlich je 120 Mark abwarfen.[48]

Samoa ging wie viele Archipele des Pazifiks im Gefolge der europäischen Invasion durch eine Periode der Entvölkerung.[49] Genaue Zahlen gibt es nicht, doch es liegt im Bereich des Möglichen, dass sich die Bevölkerung der Inselgruppe im Lauf eines halben Jahrhunderts drastisch reduziert hat. Vor der Intensivierung des Kontakts dürften hier 1790 bis zu 70 000 Menschen gelebt haben, 1853 waren es noch 33 900. Ursache dieser demographischen Katastrophe waren vor allem die von Europäern eingeschleppten Geschlechtskrankheiten.[50] Aus samoanischer Perspektive mag es also Gründe geben, den sexuellen Kontakt zu Europäern zu meiden.

Bethges Novelle jedoch folgt dem seit der Entdeckung fest etablierten Narrativ von der sexuellen Hospitalität auf Samoa.[51] Der Ich-Erzähler stellt fest: „Ich liebte Satuila", und erfolgreich wirbt er bei ihren Eltern um die Sechzehnjährige (10).[52] Zur exotistischen Hochzeit werden neben „Schweinebraten" auch „Bananen und Ananas" serviert. Als der „Mond über dem Meere" steht, geleiten die Samoaner das Paar in die Hütte. Genretypisch für die Südsee-Erzählung trägt das Inselmädchen Satuila „grosse blaue Blüten im Haar" (11). Darüber hinaus wird sie mit einer „Kette von

48 Emil Krauß, Deutsche Handels- und Plantagengesellschaft, in: Deutsches Kolonial-Lexikon, hrsg. von Heinrich Schnee. Bd. 1, Leipzig 1920, S. 300f.; vgl. ders.: Deutsche Samoa-Gesellschaft, a.a.O., S. 312.

49 Vgl. Charles Wilkes, United States Exploring Expedition, Bd. 23: Hydrography, Philadelphia 1861, S. 134. Die amerikanische Südsee-Expedition unter Kapitän Wilkes hat die Inselgruppe 1839, neun Jahre nach dem Eintreffen des Missionars John Williams, besucht. Die Ortsbeschreibung erwähnt Falilati explizit: „Although there are no harbors for vessels on the south side, towards the western end, yet there are many safe ones for boats, which the chart of the island, by the Exploring Expedition, will point out. [...] Though the channel between the island and reef affords no facilities to large vessels, yet for the native canoes and boats it is everything that could be desired, giving them protection and the natives opportunities for fishing, from Falilati to Apia, which is upwards of 20 miles, a district comprising some of the most fertile lands and most populous towns of this island ; though but a few years before, at the time of the arrival of the missionaries, it is said to have been depopulated."

50 Vgl. Roger C. Green, Protohistoric Samoan Population, in: The Growth and Collapse of Pacific Island Societies, hrsg. von Patrick V. Kirch und Jean-Louis Rallu, Honolulu 2007, S. 203–231.

51 Vgl. dazu Thomas Schwarz, „Samoanische Gastfreundschaft". Zum Narrativ der sexuellen Xenophilie im Pazifik, in: Limbus. Australian Yearbook of German Literary and Cultural Studies 9 (2016), S. 43–66.

52 An dieser Stelle fügt die Kalendergeschichte einen zusätzlichen Satz ein: „Als sie hörte, daß ich um sie geworben hatte, nahm sie meine Hände und küßte sie" (Kolonialkalender, S. 152). Der Einschub macht Satuila noch unterwürfiger.

roten Bohnen *(polo)*[53] über der Brust“ exotisiert. Ganz wie die anderen Insulanerinnen im Südsee-Diskurs hat Satuila nackt zu sein. Er hat ihr zur Hochzeit zwar „ein dünnes Tuch aus grüner Seide“ geschenkt, doch ihr „brauner Oberkörper“ bleibt „unbedeckt“ (11). Das Hochzeitslager ist mit einer feinen „Matte aus Bast“ drapiert (12).

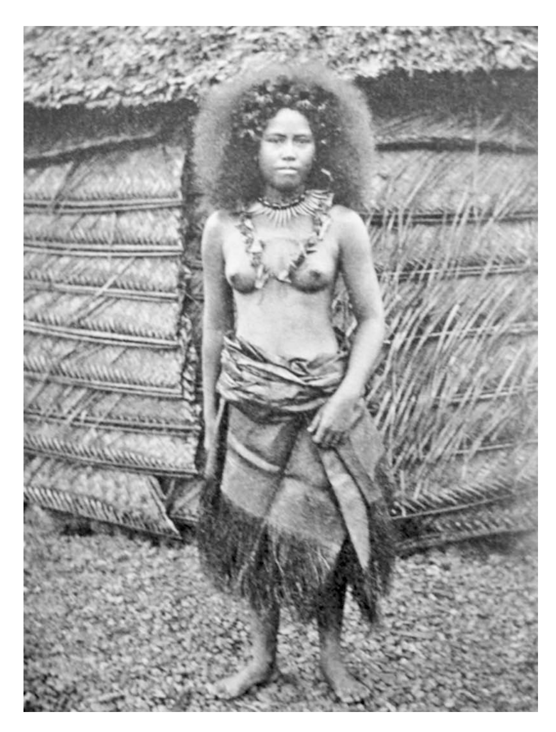


Abb. 3: Samoanerin von Falelatai (Fuia), in: Augustin Krämer, *Die Samoa-Inseln. Entwurf einer Monographie mit besonderer Berücksichtigung Deutsch-Samoas*, Bd. 2: Ethnographie, Stuttgart 1903, S. 38 (Abb. 16).

Eine „Brustkette aus *Pandanus*-Bohnen“ schmückt auch verschiedene Samoanerinnen, deren Fotografien der Anthropologe Augustin Krämer in seine Samoa-Monographie aufgenommen hat.[54] „‘Ula“ (rot) sei „die Lieblingsfarbe der Samoaner“. Die „Halskette“ mit der Bezeichnung „‘ulafala“

---

53 Das samoanische Wort *polo* (das in der Tat rote Bohnen bezeichnet) fehlt im Kolonialkalender, S. 152. Das Einfügen von Vokabular dient im exotistischen Diskurs als Authentifizierungsstrategie.

54 Augustin Krämer, *Die Samoa-Inseln. Entwurf einer Monographie mit besonderer Berücksichtigung Deutsch-Samoas*, Bd. 2: *Ethnographie*, Stuttgart 1903, S. 276. Vgl. die Abb. 16, S. 38: „Samoanerin von Falelatai“ mit „roten *Hibiscus*-Blüten“ im Haar und einer Bohnen-Kette um den Hals. Es handelt sich um die Frau, die auch als Illustration der ersten Edition von Bethges Novelle dient.

werde entweder aus „den roten *Pandanus*-Bohnen oder den roten Polo-vao-Beeren hergestellt“.[55]

In der Regel aber bedient Bethges Text zeittypische Vorstellungen, die sich aus dem Tropen-Diskurs speisen. „Es war sehr heiß. Satuila war nackt; sie trug nur einen Schurz aus Bast um die Lenden und hinter den Ohren Blumen“ (S. 22f.). Der Blumenschmuck des Inselmädchens gehört zu den wichtigsten Topoi des Ozeanismus. So gut wie alle Insulanerinnen des Diskurses über den Südpazifik tragen ihn, aber selten wird das Motiv derart überstrapaziert wie in *Satuila* (12f.).[56]

Insgesamt verlebt Bethges Erzählerfigur „ein glückliches Jahr“ in seiner Hütte mit der Samoanerin. Dass sie in dieser Zeit nicht schwanger wird, ist in der narrativen Matrix der Welt, die der koloniale Diskurs generiert, kein Zufall. Immer wieder bekräftigen Erzählungen dieses Typs mehr oder weniger explizit aufs Neue die Behauptungen der polygenetischen Rassentheorie, die eine Hybridisierung ablehnt, weil sie eine Degeneration nach sich ziehe.[57] Das reicht bis zur Annahme einer Unfruchtbarkeit dieser Beziehungen.

Mit seinem Aufenthalt erwirbt der Erzähler eine ethnographische Autorität, die es ihm ermöglicht, in seine Erzählung glaubwürdig anthropologische Erklärungen einzuflechten. So weist er darauf hin, dass es bei Satuila im Unterschied zu anderen Mädchen und den meisten samoanischen Männern „keine Tätowierung an den Schenkeln“ gebe (13). Bei letzteren reiche der „eingebrannte Schmuck“ vom „Nabel bis zu den Knien“. Eine „Art Kamm, der aus Knochen oder dem Kiemendeckel eines Fisches besteht“, werde „mit dem Russ der Lichtnuss (lama) geschwärzt“ und dann „mittels eines kleinen Hammers ins Fleisch getrieben“. Die „Prozedur“ sei „schmerzhaft und kostspielig“. Die „Tätowierung“ gelte „als Zeichen der Männlichkeit“ (27f.). Bethge entnimmt diese Informationen dem populären Reisebericht von Ehlers. Auch der schreibt, dass die „Tätowierung“ vom „Nabel bis zu den Knieen“ reiche. Sie werde durchgeführt „mit einem einer kleinen Harke vergleichbaren Instrument, dessen gezähntes Ende aus dem Kiemendeckel eines Fisches“ geschnitten ist. Mit „Hilfe eines Hämmerchens“ werde „Ruß der Lichtnuß“ ins „Fleisch ge-

---

[55] Krämer, *Ethnographie*, S. 284f., vgl. „Bild 4“ auf S. 8. Samoanerin mit „Halsschmuck aus den roten Bohnen des *Adamanthera paronica*“. Vgl. S. 372, und S. 380: *polo* seien „mehrere Pflanzen zu den Gattungen Capsicum und Solanum gehörig“, deren Bohnen „zur Würze der Kawa“ und „zu Halsketten“ dienen.

[56] „Sie liebte die Blumen und schmückte sich damit“ (12f.). In der „Hütte“ stehen auch „immer frische Blumen in einem Krug“ (13). Als Schmuck schenkt der Europäer der Insulanerin „eine Kette bunter Glasperlen“, die sie sich ins Haar flicht (13). „Sie war nicht eitel und nicht besessen auf Schmuck, nur die Blumen konnte sie nicht entbehren.“ (14) Vgl. S. 17, 21, 23, 34 und zuletzt S. 56.

[57] So auch Erich Scheurmann, *Paitea und Ilse. Eine Südseegeschichte*, Berlin 1919.

trieben. Die Prozedur sei schmerzhaft und kostspielig. Ein nicht tätowierter Jüngling gelte als unmännlich.[58]

Bei Bethge bereitet Satuila auch Kawa zu, das nationale Getränk der Samoaner. Der Erzähler erklärt, es werde aus einer Pflanzenwurzel gewonnen:

> Junge Mädchen mit guten Zähnen kauen die Kawawurzel, und der so gewonnene Brei wird in einer hölzernen, aus dem Stamm des Brotfruchtbaumes geschnitzten Schüssel mit Wasser angemacht. Der Genuss der Kawa erzeugt ein süsses Gefühl der Ermattung in den Beinen. Ich habe niemals Kawa trinken können, sie hat einen seifigen, unausstehlichen Geschmack. (14f.)

Wieder bedient sich Bethge bei Ehlers, der auch die Bereitung des samoanischen Nationalgetränkes der Kava beschrieben hat. Jungfrauen, die über tadellose Gebisse verfügen, würden die Knolle der Kavapflanze (Piper methysticum) kauen. Ehlers behauptet, dass es ihn die allergrößte Überwindung gekostet gehabe, von der widerlichen Flüssigkeit zu trinken. Er vergleicht sie mit Seifenwasser.[59] Die Kava – so Ehlers – werde stets vor dem Mahle, nicht aber während desselben getrunken, und ihr Genuß in größeren Mengen soll ein angenehmes Mattigkeitsgefühl in den Beinen erzeugen.[60] Bethges Satuila ist betrübt, weil ihr Mann keine Kawa trinkt. Die Samoanerin scheint süchtig zu sein: Sie selbst konnte natürlich ohne das Getränk, das man vor dem Essen zu geniessen pflegt, nicht sein. (15) Bethges Erzählung erweist sich hier als Nachdichtung, im Grunde das Verfahren, das auch seine lyrische Produktion kennzeichnet.[61] Diese Vorgehensweise hat ihm auch Plagiatsvorwürfe eingetragen.[62] Während Ehlers seinen Ekel überwindet und sich darauf

---

[58] Ehlers, Samoa, S. 83. Vgl. Carl Marquardt, Die Tätowirung beider Geschlechter in Samoa, Berlin 1899.

[59] Ehlers, Samoa, S. 109 111.

[60] Ebenda, S. 169.

[61] Vgl. die Beiträge von Yixu Lu und Thomas Pekar in diesem Band.

[62] Ein schamloses Plagiat, in: Neues Wiener Journal 30 (7.2.1922), S. 7. Während der Nazi-Diktatur hat Friedrich Franz Goldau seinen Kollegen Bethge bei der Reichsschrifttumskammer denunziert, weil er eine Geschichte aus seiner Feder unter dem Titel Der chinesische Bettler frisiert habe (Friedrich Franz Goldau an die Reichsschrifttumskammer, 8.4.1942, Berlin Document Center: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde. R 9361 V/4098). Bethge hatte zu diesem Zeitpunkt bereits zugegeben, dass er sie in erweiteter Form in einer Zeitung wiedergegeben habe (Hans Bethge an Friedrich Franz Goldau, 1.4.1942). Der zuständige Sachbearbeiter schlug die Angelegenheit nieder mit dem Hinweis, es sei glaubwürdig, dass Bethge die Geschichte für eine chinesische Legende und nicht für eine Schöpfung Goldaus gehalten habe (Hötte an Friedrich Franz Goldau, 17.4.1942). Vgl. Alfred Richard Meyer an Pg. Loth, 30.5.1944: Meyer erklärt als Referent der Reichsschrifttumskammer,

einlässt, die abjekte Flüssigkeit in sich aufzunehmen, scheut Bethges Exotist vor diesem Schritt zurück.

Bethges Samoaner tanzen zu Ehren des Gottes Tangaloa auf einem Fest (48). Junge Männer führen einen „phantastischen Tanz (siva)“ auf. Dann tanzt „die Taupou“, das sei „die Vortänzerin des Dorfes, ein schönes Mädchen“:

> „Zuerst wiegte sie sich sitzend hin und her und schwenkte die Arme in einem welligen Rhythmus; dann sprang sie auf, im bunten Schmuck ihrer Blumen, und bezauberte uns durch den heiteren Tanzschritt einer liebenswürdigen Grazie, wobei sie in der Rechten ein Zepter schwang.“ (49)

Auch diese Tanzveranstaltungen gehören zu den Topoi der Samoa-Literatur.[63] Mit der Beschreibung inszenieren die Erzähler ihre ethnographische Autorität als teilnehmende Beobachter.

Die Beziehung von Bethges europäischem Protagonisten zu seiner Samoanerin scheint ein Idyll zu sein, zu dessen Atmosphäre die samoanische Stimmungslandschaft entscheidend beiträgt:

> „Abends sassen wir vor unserer Hütte und blickten aufs Meer. Wir sahen zu, wie die ziegelrote Sonne hinter den Bergen der Insel Sawaï[64] unterging und wie der Mond aus den Wedeln der Palmen und der riesigen Farren herauskam.“ (16f.)

Das Paar genießt an der „Küste“ den „wundervollen Blick“ auf diese Landschaft mit ihrem „Urwald“. Auf der einen Seite die „schöngeschwungenen [...] Berge des Innern von Upolu“ (20). Jenseits des Meeres wird die Insel „Sawaï“ von einem Vulkan namens „Maugaloa“ (20) überragt (i.e. „Langer Berg“, 21). Eine „feine Rauchwolke“ sei über „seinem Haupt“ zu sehen. Abends löse ihn ein „matter Feuerschein“ ab, der „wie eine purpurne Krone“ über seinem Haupt schwebe (21). Im Südsee-Diskurs symbolisiert das Vulkanische eine Leidenschaft, die jederzeit auszubrechen vermag.[65] Auf der Insel Savai‘i war 1905 tatsächlich ein Vulkan ausgebrochen,

---

dass es sich bei Bethges Kurzgeschichte *Frauenlist* um eine „Nacherzählung“, nicht aber um ein „Plagiat“ handle.

63 Schwarz, *Ozeanische Affekte*, S. 98–103.

64 Im Kolonialkalender „Savaii“ (S. 153), das Trema sieht exotischer aus.

65 Vgl. zum Beispiel Deeken, Manuia Samoa, S. 142f., über den Tanz der *taupou* namens Tofi: „Die schwarzen Augen zucken Blitze, und freudige Jauchzer schallen durch die stille Tropennacht. Immer rasender, immer rasender wird der Takt. Aufschreien die Tänzerinnen in wilder Leidenschaft. Weg fliegen die Blumen, weg die Kränze, weg die Tanzröckchen der jungfräulichen Tänzerinnen. Aber trotzdem war der Tanz sittsam und keusch, denn er war der Ausbruch eines natürlichen Feuers, einer natürlichen Leidenschaft, und nicht die raffinierte Ausgeburt sinnlicher Lüste“ (142f.).

allerdings nicht der Maugaloa, sondern der Matavanu.[66] Der Protagonist empfindet die „Insel Upolu" als eine Region, in der „alles heroisch durcheinander getürmt" sei: „Kokospalmen und Brotfruchtbäume und tausend andere, deren Namen mir fremd waren, mit mächtigen Konturen" (25). Diese diskursive Konstruktion einer Tropenlandschaft mit Vulkan folgt bis zu einem gewissen Grad einer Ästhetik der Erhabenheit.

In Bethges Samoa ist der Tagesablauf simpel und monoton. Vormittags liest der Protagonist, alphabetisiert Satuila oder verbessert die „Hütte". Nachmittags geht er auf Vogeljagd oder er fischt zusammen mit den Samoanern. Abends suche das Paar „früh das Lager auf". Die insulare „Zeit" vergeht für den Protagonisten „sorglos und still, mit kleinen Beschäftigungen und süssem Nichtstun,[67] in einer paradiesischen Natur", die alles Notwendige bietet (19f.). Wenn er Gitarre spielt, lauschen die Samoaner „mit kindlicher Andacht" (18). Diese Infantilisierung im Machtspiel des *épater les indigènes* hat im kolonialen Diskurs die ideologische Funktion, eine paternalistische Herrschaft über die Insulaner zu rechtfertigen. Auch Satuila vergleicht der Protagonist mit einem Kind (vgl. 50). Er beeindruckt sie mit seiner Taschenuhr, die er an ihr Ohr hält. Sie „befürchtet, dass sie eines Tages explodieren" könnte (40). In ihrer „Angst" vermutet sie einen „mörderischen Zweck in diesem Instrument" (38f.). Es wird noch zu zeigen sein, dass diese Angst vor dem kolonialen Terror, der für die Insulaner mit der Einführung europäischer Technik einhergeht, in keiner Weise unbegründet ist. Nebenbei erfahren die Leser, dass der Erzähler schreibe, eine Metalepse auf den Text, den man gerade liest (21). Gelegentlich stört ihn Satuila beim Lesen, dann spielen die beiden Fangen „um die Banyanbäume herum": „wenn ich sie hatte, schlenderten wir plaudernd Arm in Arm unserer Hütte zu" (22).

Die Ehe gerät in eine Krise, als sich ein Samoaner in Satuila verliebt und ihr gegenüber behauptet, dass ihr Mann fremdgehe. Er wirft ihr vor, dass „sie die Frau eines Weissen geworden sei" (30f.). Als der Protagonist den Rivalen deshalb zur Rede stellt, verschwindet er (33). Die Frage lautet, warum der Samoaner den Europäer nicht tötet, so wie das seine Vorfahren 1787 mit einem Landungskommando der Schiffe unter dem Kommando des französischen Entdeckers Lapérouse gemacht haben.[68] Bethges Ich-Erzähler kann sich auf die abschreckende Wirkung der deutschen

[66] Immanuel Friedländer, Beiträge zur Geologie der Samoa-Inseln, in: Abhandlungen der Mathematisch-Physikalischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften 24 (1910), S. 507–541 (+ 2 Karten u. 5 Tafeln), hier S. 520.

[67] Die Bewohner des Dorfes „Falelatai" ergeben sich auch bei Ehlers dem „süßen Nichtsthun" (Vgl. Ehlers, *Samoa*, 180f.).

[68] Vgl. Schwarz, *Ozeanische Affekte*, S. 40f.

Strafexpeditionen verlassen.[69] Zwar haben Samoaner noch am 18. Dezember 1888 17 deutsche Marinesoldaten während eines Landeunternehmens in einem Akt antikolonialen Widerstands massakriert. Doch Adolph Thamm, ein Matrose auf dem Kanonenboot *Eber*, berichtet nach Hause, dass bei der massiven Vergeltungsaktion der deutschen Kriegsmarine 300 bis 400 Samoaner im Feuer der Schiffsartillerie verwundet oder getötet worden seien. Schon dem ersten Schuss sollen „6 feindliche Kanaker" zum Opfer gefallen sein. Eine Granate allein habe 38 Frauen und 10 Kinder getötet. Der Autor erklärt dazu, dass der Krieg begonnen habe, „und wir alle sind jetzt begeistert, dem deutschen Namen Achtung und Ehre zu verschaffen, fern von der Heimat": „An Land war alles ein Flammenmeer".[70]

In Bethges Novelle stimmen die samoanischen Männer gelegentlich „Wechselgesänge" an, die „von kriegerischen Taten" handeln (18f.). Bethge lässt die Samoaner an dieser Stelle aber nicht zu Wort kommen. Aus postkolonialer Perspektive ist ein „Kriegstanzlied" von besonderem Interesse, das der deutsche Anthropologe Augustin Krämer aufgezeichnet hat. Es handelt von den Emotionen der Samoaner beim Anblick deutscher Blaujacken. Wenn sie die „*ali'i fita fita*"[71] mit ihren „weissen Mützen" sehen, beginnen sie zu „zittern", weil sie „Angst" haben, „bestraft zu werden". Sie fürchten, dass die Kolonialherren „in ihrer Stärke kommen", die Samoaner „mit dem Tode zu bestrafen".[72] Bethges Erzählung blendet den kolonialen Kontext völlig aus, sie setzt die kolonialen Machtverhältnisse aber kritiklos voraus.

Satuila fürchtet, dass ihr Ehemann „entlaufen" könnte. Der Ich-Erzähler bestätigt diese Annahme mit einer Prolepse: „Nein, noch war es nicht so weit". (27) Als der Exotist die Landschaft zeichnet, um „später eine Erinnerung zu haben" (46), schließt Satuila darauf, dass er sie „bald verlassen" werde (47). Die Frage, ob sie mit ihm nach Europa kommen würde, verneint Satuila, weil er sich dort ihrer „schämen" würde (47). Schließlich muss der Erzähler „die Südsee verlassen" (51), weil er in Europa „wichtige Dinge" zu erledigen habe (52). Als er Satuila erklärt, er werde anschließend zurückkehren, prognostiziert diese genau das Gegenteil (52). Reumütig gesteht der Ich-Erzähler, dass es „ein Frevel" sei, „einen Menschen an sich zu ketten mit dem Vorsatz, ihn ein Jahr später wieder zu verlassen" (53). Um sich die Abschiedsszene zu sparen, verlässt er Satuila nachts, während sie schläft (55). Mit dem Schiff fährt er „über

---

69 Vgl. Alexander Krug, ‚*Der Hauptzweck ist die Tötung von Kanaken*'. *Die deutschen Strafexpeditionen in den Kolonien der Südsee 1872–1914*, Marburg 2005.

70 Adolph Thamm, *Von Kiel bis Samoa. Erste und letzte Seereise mit S.M. Kanonenboot ‚Eber'*, hrsg. von Otto Thamm, Neue Ausgabe, Kattowitz 1908, S. 87ff.

71 Fitafita = in Samoa Bezeichnung für Polizeitruppen.

72 Krämer, *Ethnographie*, S. 354.

das grosse Meer, das Herz voll Trauer um Satuila – und voll Angst vor Europa“ (57).

III. Ein exotistischer Schmock

Bethges Samoa gerät zu einer erotischen Heterotopie in den traurigen Tropen des deutschen Kolonialreichs. Das samoanische Falilati seiner Novelle ist eine Art deutsches polynesisches Feriendorf, eine Heterotopie, die ihrem Besucher als Heterochronie auch eine „Rückkehr zum polynesischen Leben“ in „ursprünglicher Nacktheit“ bietet.[73] Die Samoanerin ersetzt in den deutschen exotistischen Phantasien die tahitianische Vahine, die in den französischen Imaginationen der Südsee durch Pierre Loti und Paul Gauguin berühmt geworden ist. Der samoanische Archipel scheint auf Mathéys Radierung zur ozeanistischen Hybridisierung einzuladen. Die Imagination dieser Heterotopie appelliert an den potentiellen europäischen Besucher, eine polynesische Auszeit in einer dörflichen Hütte zu nehmen, fern der Zwänge einer kulturellen Sexualmoral. Die Novelle scheint in Opposition zur Rassenreinheitsdoktrin zu stehen, die sich im deutschen Kolonialismus bis 1914 durchgesetzt hat. Doch hält sie sich auch an die Vorgaben des kolonialen Diskurses. Denn dessen Biopolitik untersagt nicht den Sex des Kolonialherrn mit der Polynesierin, sondern in erster Linie die Fortpflanzung, die dem Nachwuchs aus solchen Beziehungen das Recht auf deutsche Staatsbürgerschaft geben könnte.[74]

1921 ist der samoanische Archipel seit sechs Jahren nicht mehr deutsche Kolonie, Neuseeland hat die Inselgruppe Ende August 1914 übernommen. Deshalb ist der Bilderwelt Bethges und Mathéys zu diesem Zeitpunkt auch eine nostalgische Erinnerung eingeschrieben, die während der Weimarer Republik vom Kolonialrevisionismus kultiviert wird. Die Publikation verweist zurück auf die exotistische Männerphantasie eines verlorenen Paradieses sexueller Freizügigkeit, aber zugleich auch auf einen verlorenen kolonialen Raum. Die Novelle von Bethge hinterfragt das Verhalten des Exotisten gegenüber seiner samoanischen Geliebten. Es fehlt ihr jedoch genau wie den Bildern Mathéys eine kritische Distanz zum Kolonialismus und zum System der deutschen Plantokratie auf Samoa.

Die *Satuila*-Edition aus dem Jahr 1921 kann noch am ehesten den Anspruch erheben, ein exotistisches Kunstwerk zu sein. Dagegen spricht die Art und Weise, wie Hans Bethge den von Ironie durchtränkten Reisebericht von Ehlers zitiert: gänzlich ironiefrei. Offensichtlich geht ihm der

---

73 Vgl. Michel Foucault, Von anderen Räumen (1967), übers. von Michael Bischoff, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt a.M. 2006, S. 317–327, hier S. 325.

74 Schwarz, Ozeanische Affekte, S. 126–130.

Sinn für die ästhetische Qualität seiner Vorlage ab. Mit jedem unveränderten Wiederabdruck fällt Bethges Erzählung in ihrer fossilierten Verklärung weiter hinter die zitierte Folie von 1895 zurück. Wie peinlich die Distanz wird, zeigt ein Vergleich mit Robert Müllers Südseenovelle *Das Inselmädchen* aus dem Jahr 1919. Dieses Dokument eines radikalen Exotismus demontiert die erotischen Phantasien des europäischen Tropendiskurses. Es reflektiert auf der Höhe der Zeit den demographischen Niedergang der Pazifik-Insulaner, ihren Widerstand gegen den imperialen Zugriff und die Etablierung eines Mandatssystem durch den Völkerbund auf den Südseeinseln.[75]

Mein Urteil lehnt sich daher an die Formulierungen an, die Walter Benjamin in seiner Rezension von Bethges *Ägyptische Reise* gewählt hat. Hans Bethges und Georg Mathéys Buch lädt durch „formvollendete Gestaltung" zum Blättern ein. Die Illustrationen Mathéys „sind ansprechend", doch der Text ist „trostlos". Es „beleidigt das Auge", ein bei Otto Ehlers zusammengebetteltes Deutsch, das auf das Rotationspapier eines Kolonialkalenders gehört, „auf solch edlem Material festgehalten zu sehen". Bethges Novelle dokumentiert „kindlich primitive Vorkenntnisse" über das ferne „Wunderland" Samoa. Die ethnographische Auseinandersetzung mit der samoanischen Kultur bleibt oberflächlich, der koloniale Kontext ausgespart. Bethge als exotistischer Schmock? – Ja. Als radikaler Exotist? – Nein.[76]

---

[75] Robert Müller, *Das Inselmädchen. Novelle* (1919), hrsg. von Wolfgang Reif, Paderborn 1994.

[76] Vgl. Walter Benjamin, Rezension zu Hans Bethge, *Ägyptische Reise. Ein Tagebuch* (1926), in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1991, S. 33–34.

II.

Inszenierungsformen kultureller Identität und interkulturelle Ost-West-Beziehungen um 1900 – China und Japan in westlichen Weltausstellungen der Jahrhundertwende

Hans-Jürgen Lüsebrink

I. Weltausstellungen – Inszenierungsformen des zivilisatorischen Fortschritts und der kulturellen Alterität

Die Weltausstellungen des 19. bis 21. Jahrhunderts, die seit der ersten Weltausstellung in London 1851 in einem unregelmäßigen Rhythmus in unterschiedlichen Ländern, vor allem des Westens,[1] stattfanden, sind in erster Linie, wie Wolfgang Friebe in seiner Kulturgeschichte der Weltausstellungen (1983) formulierte, das „Ergebnis eines Zeitalters der Industrialisierung.“[2] Sie waren zum einen eng mit einem der europäischen Aufklärungsbewegung verpflichteten Begriff von ‚zivilisatorischem Fortschritt‘[3] verbunden und zielten darauf ab, im Wettbewerb der Nationen die zivilisatorischen Errungenschaften der verschiedenen Gesellschaften und Kulturen des Globus darzustellen und massenwirksam zu inszenieren. Neben der intellektuell-künstlerischen Kultur spielten die materielle Kultur und ihre Zurschaustellung eine herausragende Rolle. Handwerkliche Produkte und Agrarerzeugnisse, vor allem jedoch industrielle Güter, neue wissenschaftliche Erfindungen und Technologien sowie innovative Maschinen und Geräte, die den zivilisatorischen Fortschritt veranschaulichen sollten, standen im Zentrum der Weltausstellungen des 19. und beginnenden

---

[1] Bisher fanden lediglich folgende Weltausstellungen außerhalb Europas und Nordamerikas statt: Sydney 1879/80; Melbourne 1880/81; Melbourne 1888/89; Osaka 1970; Shanghai 2010. Vgl. zur Geschichte der Weltausstellungen: Wolfgang Friebe, Vom Kristallpalast zum Sonnenturm. Kulturgeschichte der Weltausstellungen, Leipzig 1983; Florence Punot de Villechenon, Les Expositions universelles, Paris 1992 (Coll. Que sais-je? 659); Winfried Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt a.M., New York 1999.

[2] Friebe, Kulturgeschichte, S. 5.

[3] Vgl. z.B. die offizielle Broschüre zur Weltausstellung in Gent 1913: The Universal International Exhibition of Ghent – 1913, in: Exposition Universelle et Internationale. Belgique, Gand 1913. Le Commissaire général du gouvernement, Jean de Hemptinne [Gand 1913], o.S. [S. 6–8], hier S. 8: „It will be a vast work of vulgarisation with a view to the amelioration of rural life and to scientific agricultural progress“.

20. Jahrhunderts. Auch wenn sie von Beginn an eine internationale und transkulturelle Dimension aufwiesen, die eine gemeinsame, wenn auch in unterschiedlichen Rhythmen sich vollziehende Entwicklungsdynamik aller Gesellschaften und Kulturen des Globus einschloß, so bildete zugleich die Idee des friedlichen ‚Wettbewerbs' unter den Nationen (englisch ‚Competition'[4], französisch ‚Émulation') ein zentrales konstitutives Element der Weltausstellungen. Dies schlägt sich auch in der – bis in die Gegenwart hinein gültigen – Grundstruktur der Weltausstellungen nieder, deren fundamentales Dispositiv auf der Präsenz nationaler, unterschiedlich großer und sehr unterschiedlich ausgestatteter nationaler Pavillons beruht.

Ein zweites Charakteristikum der Weltausstellungen liegt in der Inszenierung nationaler Identitäten, die in der Gestaltung der Pavillons, der ihnen zugrundeliegenden Konzeption, den ausgewählten Objekten und den ästhetischen Dispositiven ihrer Zurschaustellung liegt. „Mit ihrer nationalen Präsenz auf den Weltausstellungen", so Eckhard Fuchs in seiner Einleitung zum Themenheft der Zeitschrift *Comparativ* zu den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, „verbanden sich für die teilnehmenden Länder spezifische außenpolitische Zwecke. Aus der Sicht der Industriestaaten sollte, wie das Beispiel Deutschland zeigt, die Hegemonie der eigenen Kultur gegenüber imperialen Konkurrenten und nichtwestlichen Staaten demonstriert werden. Aus der Perspektive der nichtwestlichen und peripheren Länder wiederum zielte die Repräsentation darauf ab, Anerkennung als moderne Nation und damit einen gleichberechtigten Platz unter den westlichen Industriestaaten zu gewinnen. Das betraf vor allem die Länder Lateinamerikas, aber auch Japan oder China."[5] Diese interessengeleitete visuelle Inszenierung nationaler Identitäten findet ihre diskursive Ergänzung in zahlreichen Texten, in denen sie erläutert und in Konzepte und Begriffe hinein übersetzt wird: Ausstellungskataloge, Reden politisch Verantwortlicher des betreffenden Landes, Kommentare und Erläuterungen in den Pavillons selbst sowie Pressecommuniqués.

Neben der nationalkulturellen Selbstinszenierung und der hiermit verbundenen Idee des friedlichen Wettbewerbs der Gesellschaften und Kulturen des Globus spielt drittens die interkulturelle Dimension im Zusammenhang mit den Weltausstellungen eine wichtige Rolle, und zwar vor allem in zweierlei Hinsicht. Zum einen fanden auf den Weltausstellungen zahlreiche Kongresse internationaler Vereinigungen und Verbände

---

[4] Ibid., hier S. 8: „Permanent, original competitions will be organised to rempense the exhibitors who, throughout the duration of the exhibition, will give deserving demonstrations".

[5] Eckhardt Fuchs, Nationale Repäsentation, kulturelle Identität und imperiale Hegemonie auf den Weltausstellungen: Einleitende Bemerkungen, in: Comparativ 9, 5/6 (1999), S. 8–14; *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Eckhardt Fuchs, S. 8–14, hier S. 12.

sowie Tagungen statt, die von den Organisatoren initiiert oder (mit)veranstaltet wurden. Ein Beispiel hierfür stellt der 1937 bei der Weltausstellung in Paris veranstaltete „Congrès sur l'évolution culturelle des peuples coloniaux" (‚Kongreß über die kulturelle Entwicklung der Kolonialvölker') dar, bei dem erstmals im Rahmen einer Weltausstellung Intellektuelle aus verschiedenen Kontinenten zur zukünftigen Entwicklung ihrer Gesellschaften und Kulturen Stellung bezogen, zum Teil in sehr kritischer Auseinandersetzung mit der europäischen und westlichen Konzeption von ‚Zivilisation' und dem mit ihm verbundenen Prozeß der Kolonisation.[6] Die Weltausstellungen schufen somit auch völlig neue Foren der interkulturellen Begegnung und des interkulturellen Austauschs, aus denen oftmals internationale Verbände und Vereinigungen hervorgingen. Bei der Pariser *Exposition Universelle* von 1878 beispielsweise wurden über 30 Fachkongresse abgehalten, die nicht nur die „Diplomaten", wie Wolfgang Friebe formuliert, „sondern auch Wissenschaftler, Techniker und Industrielle internationale Politik betreiben ließen."[7] Im Rahmen der Weltausstellung 1893 in Chicago fanden bereits 55 Kongresse statt, die einen „neuen Höhepunkt der fachlichen und wissenschaftlichen Diskussion bei Weltausstellungen"[8] markierten. Die Weltausstellung selbst stellte vor allem auch eine „massive Demonstration" der neuen „Weltmachtrolle" der USA dar.[9]

Zum anderen initiierten und generierten die Weltausstellungen auf den verschiedensten Ebenen Formen und Prozesse des Kulturtransfers, das heißt des Informations- und Wissenstransfers über fremde, zum Teil sehr ferne und als ‚exotisch' wahrgenommene Gesellschaften, die anhand vor allem von Objekten der materiellen Kultur, aber auch in Gestalt ihrer Repräsentanten präsent waren. Diesen Formen des Kulturtransfers, die jeweils bei den Weltausstellungen ein Massenpublikum erreichten, kam in den Gesellschaften des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, in denen weder das Medium Film noch andere audiovisuelle Medien und auch nicht das für die heutigen Formen des Kulturtransfers wichtige Phänomen des Massentourismus existierten, eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu. Die Weltausstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende stellten Medien der nationalen Selbstinszenierung und

---

6 Vgl. hierzu Hans-Jürgen Lüsebrink, *La Conquête de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque colonaile (1900–1960)*, Frankfurt a.M. 2003, S. 173–202 (Kap. „Les expositions coloniales – lieux d'exhibition et de débats identitaires"); Céline Labrune-Badiane/Étienne Smith, *Les Hussards noirs de la colonie. Instituteurs africains et „petites patries" en AOF (1913–1960)*, Paris 2018, S. 454–477.

7 Friebe, *Kulturgeschichte*, S. 7.

8 Kretschmer, *Weltausstellungen*, S. 139.

9 Ibid., S. 139.

Orte des populären ‚Divertissements‘ dar, zugleich aber auch Foren der interkulturellen Wissensvermittlung und Wissensaneignung über andere Gesellschaften und Kulturen. Friebe spricht in diesem Zusammenhang von einem „Weltreisepanorama“, das die Besucher innerhalb weniger Stunden so unterschiedliche Länder wie Griechenland, die Türkei, Ägypten, Indien, China und Japan Revue passieren ließ, belebt durch „Folkloregruppen der jeweiligen Länder“, die die Szenerie animierten und vor den Augen der Besucher tanzten und Zauberkünste vollführten.[10] Die Formen des Kultur- und Wissenstransfers beschränkten sich zweifellos häufig auf – auch bereits in der nationalen Selbstinszenierung angelegte – stereotype Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, sie gingen jedoch potentiell auch weit darüber hinaus. Die Vielfalt der gezeigten Objekte, die zunehmende Präsenz auch von Vertretern der ‚ausgestellten‘ Kulturen und die breite Skala der diskursiven Kommentarformen, die sich etwa in den Ausstellungskatalogen und Begleitmaterialien zeigt, ermöglichten auch differenziertere interkulturelle Formen der Auseinandersetzung und des Kontakts mit fremden Gesellschaften sowie die Aneignung von Wissen über sie. Eine besondere gesellschaftliche Bedeutung erlangte der durch die Weltausstellungen beförderte Kultur- und Wissenstransfer, da er auch breitere Bevölkerungsschichten und in vielen Fällen so gut wie alle Sozialschichten erreichte.

II. China und Japan auf den europäischen Weltausstellungen zwischen 1878 und 1910

Die asiatischen Länder spielten in den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende eine wichtige symbolische Rolle, zumal sie ebenso wie die Länder Afrikas und Südamerikas als ferne und ‚exotische‘ Gesellschaften ein besonders starkes Interesse weckten und eine ausgeprägte Faszination auslösten. Quantitativ – mit Blick auf die von ihnen eingenommenen Pavillons, Ausstellungsflächen und Katalogseiten – und im Rahmen der Gesamtkonzeption der Weltausstellungen um 1900, die die westlichen Industriegesellschaften zunächst in erster Linie zu ihrer eigenen nationalen Selbstinszenierung und wirtschaftlichen ‚Leistungsschau‘ nutzten, spielten sie jedoch lediglich eine marginale Rolle, zumal nur eine kleine Zahl asiatischer Gesellschaften jeweils präsent war. Während bei der Londoner Weltausstellung 1851 Ceylon, China, Indien, Persien und die Türkei ausstellten, erweiterte sich der Kreis der asiatischen Länder 1873 bei der Weltausstellung in Wien auf Japan und in den folgenden Weltausstellungen in Paris 1889 und 1900 auf Siam sowie auf weitere Kolonien

10 Ibid., S. 120.

europäischer Nationen in Asien, wie Indochina und Niederländisch-Ostindien. Bei der Weltausstellung in Antwerpen 1885 war als einziges asiatisches Land das Osmanische Reich vertreten, dessen Ausstellungspavaillon zwar, so der Kommentar im Ausstellungskatalog, ‚verführerisch' („séduisant") war, aber zugleich, wie dort mit leichter Enttäuschung festgestellt wurde[11], nur Bekanntes zeigte und somit völlig stereotypen Erwartungen entsprach.[12]

Interkulturelle Transferprozesse lassen sich bei näherem Hinsehen in vielfältiger Weise feststellen. So ist nachgewiesen, daß die europäische Kunstszene durch die Kontakte, die die Weltausstellung in Paris 1878 ermöglichte, Anregungen und Impulse erhielt, die direkt oder indirekt verarbeitet wurden. Der sich später entwickelnde Jugendstil sollte nicht zuletzt starke Anregungen aus dem ostasiatischen Raum, vornehmlich durch die flächig-linearen japanischen Farbholzschnitte und die Keramik Ostasiens, erfahren.[13] Zugleich verkörperten umgekehrt die Weltausstellungen die Globalisierung westlichen Wissens sowie westlicher Kulturtechniken und Technologien und ihre Übernahme oder auch ihre kreative Aneignung (und Weiterentwicklung) in nicht-westlichen Gesellschaften und Kulturen. Dies illustrieren auch die Beiträge Chinas und insbesondere Japans zu den Weltausstellungen um 1900. Bei der Pariser Weltausstellung 1889 widmete der japanische Pavillon in der Sektion „Économie sociale" der Modernisierung des japanischen Banken- und Finanzwesens nach westlichem Vorbild besondere Aufmerksamkeit. Die japanische Postsparkasse, deren Entwicklung und Struktur auf der Weltausstellung dargelegt und in einer Begleitbroschüre des japanischen Kommunikationsministeriums detailliert dem westlichen Publikum erläutert wurde, sei 1875 nach dem Modell der englischen Postal Sacking Bank[14] entstanden und habe seitdem mit der Gründung von über 3.000 Zweigstellen und der Einrichtung von knapp 600 000 Sparkonten eine sprunghafte Entwicklung ge-

---

[11] Anvers, son Exposition Universelle, ses curiosités, ses musées, ses monuments, ses plaisirs, ses fêtes. Deuxième édition. Verviers 1885, S. 129–130 („L'Empire Ottoman").

[12] Ibid., S. 130: „L'exposition ottomane est toujours la même: qui en a vu une, les a vues toutes. Toujours elles séduisent. [...] Ici, naturellement, les tapis sont beaux, les étoffes sont distinguées, aussi la vente est-elle suivie. Les mille riens de ces étalages attirent l'attention des visiteurs. Ce sont toujours les mêmes objets, des poteries, des armes, des vases d'or, des brûle-parfums, des colliers d'ambre, des bijoux avec force pendeloques, des pipes pour une ou plusieurs personnes, etc. etc.".

[13] Friebe, Kulturgeschichte, S. 72–73.

[14] Commissariat Impérial du Japon, La Caisse des Dépôts (Ministère des Finances) et l'Administration des mandats-poste et de la Caisse d'épargne (Ministère des Communications). Tokio (Japon). Réponses aux questionnaires (Section VIII – Épargne), Paris 1889 (Exposition Universelle de 1889, à Paris. Exposition d'Économie Sociale), in-8°, 31 p., Bibliotheque National de France, 8°R.Pièce 4894, hier S. 13.

nommen.[15] Dies habe auch die mentalen Einstellungen des japanischen Volkes zum modernen Geldverkehr, zum Banksystem sowie zur staatlichen Verwaltung verändert.

Auf der Pariser Weltausstellung 1889 waren unter den unabhängigen asiatischen Ländern Japan, Persien, Siam, das Osmanische Reich und China vertreten. Die japanische Ausstellungsfläche übertraf mit 2 750 Quadratmetern die Chinas um das mehr als Neunfache und die des Königreichs Siam um das Elffache[16] und brachte somit symbolisch den Anspruch Japans auf eine politische und zivilisatorische Führungsrolle in Asien zum Ausdruck. Der Umfang der Präsenz Japans entsprach in etwa der des zaristischen Rußlands auf der Weltausstellung (3 000 m²) von 1889 und lag zum Teil deutlich über der Ausstellungsfläche zahlreicher, meist kleinerer europäischer Staaten.[17]

Bei der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 kam Japan und China ein anderer und – vor allem was Japan betrifft – ungleich wichtigerer Stellenwert zu. Der Darstellung des japanischen Kaiserreiches war, im Gegensatz zu China und allen anderen asiatischen Gesellschaften und Kulturen, im offiziellen Katalog der Weltausstellung ein eigener Beitrag gewidmet, der Japan diskursiv und symbolisch an die Seite anderer großer Zivilisationen und Industriegesellschaften rückte. Der Verfasser des Beitrags mit dem Titel „Notice concernant l'Empire du Japon à l'Exposition Universelle de 1900“ (‚Notiz betreffend die Präsenz des Kaiserreichs Japan bei der Weltausstellung von 1900‘), M. Hayashi, der Kommissar des japanischen Pavillons, nahm in seinen Eingangssätzen ausdrücklich auf den Begriff „Zivilsation“ Bezug, indem er die Zielsetzung unterstrich, in würdiger und dem Anlaß entsprechender Weise das ‚Zivilisationswerk‘ („Œuvre de civilisation“[18]) Japans darstellen zu wollen. Hayashi legte in seiner offiziellen Präsentation der im japanischen Pavillon ausgestellten Objekte dar, daß diese zwei grundlegende Kategorien umfaßten: zum einen ‚moderne Produkte‘ („produits modernes“), die den Hauptteil des japanischen Ausstellungsteils ausmachten („l'exposition principale“); und zum anderen eine retrospektive Ausstellung der japanischen Kunst, die der japanische Ausstellungskommissar jedoch als nachgeordnet („secon-

---

[15] Ibid., S. 14–15.

[16] Almanach de l'Exposition. Renseignements généraux sur les expositions étrangères, française et coloniale. L'Esplanade des Invalides. – Les Quais. Le Champ-de-Mars et ses Palais. Le Trocadéro, Paris, 1889, S. 73. China nahm 300 m² ein, während der japanische Ausstellungspavillon 1.650 m² und der Anteil Japans an der Agrarausstellung 1.100 m² umfasste.

[17] Ibid., S. 70.

[18] Le Commissaire général du Japon (M. Hayashi), Notice concernant l'Empire du Japon à l'Exposition Universelle de 1900, in: Exposition internationale universelle de 1900, catalogue général officiel. Volume annexe, Paris 1900, o.S. [S. 76].

daire") bezeichnete und damit als weniger wichtig einstufte. Die Schätze der traditionellen Kunst Japans, die aus den Sammlungen des japanischen Kaiserhauses und großer Familien sowie aus Museen und Tempeln stammten, würden vor allem, so sein Kommentar im Ausstellungskatalog, auf ausdrücklichen Wunsch der französischen Regierung gezeigt („sur la demande expresse du gouvernement français".[19]) Ein Großteil der japanischen Kunstwerke wurde aus diesem Grunde nicht im japanischen Pavillon, sondern im Palais des Beaux-Arts ausgestellt, in dem Japan sich als einziges asiatisches Land mit Erfolg um eine Beteiligung beworben hatte. Auffallend sei, so der Kommentar des offiziellen Führers der Weltausstellung, der sich an ein breites Publikum richtete, bezüglich der japanischen Sektion der Kunstausstellung das geradezu schroffe und unvermittelte Nebeneinander von Kunstformen, die Jahrtausende alten Traditionen verhaftet sei, wie die Seidenmalerei, und neuen Maltechniken wie Ölgemälden, die sich unverkennbar an europäischen Kunstrichtungen orientierten.[20]

Die Architektur des japanischen Pavillons, ein buddhistischer Tempel, der einem Hondo-Tempel in Horioudji nahe der alten Kaiserstadt Nara nachgeahmt war[21] und in den Gärten des Trocadéro-Palastes aufgebaut wurde, habe nicht nur eine dekorative Funktion. Sie entspreche vielmehr der grundlegenden Zielsetzung der japanischen Organisatoren, ihr Land in seiner schöpferischen Verbindung aus Tradition und Modernität zu zeigen, ‚so wie es im Jahre 1900 ist' („tel qu'il est en 1900"), wie Hayashi formulierte, wobei den Wissenschaften, den Künsten und der Industrie besondere Aufmerksamkeit gewidmet werde („au point de vue des sciences, des arts et de l'industrie".[22])

Japan war in nahezu allen 15 Bereichen, die von den Organisatoren der Weltausstellung als offizielle Klassifikation für die Gestaltung der einzelnen Pavillons als normatives Raster vorgegeben worden waren,[23] durch Ausstellungsstücke präsent, außer in den Bereichen Mechanik,

---

[19] Ibid., S. 77.

[20] Paris Exposition 1900. Guide pratique du visiteur de Paris et de l'Exposition. Paris 1900, S. 196: „Et ce n'est pas la moindre curiosité de cette partie de l'Exposition que de voir comment un groupe de leurs peintres se maintient dans les traditions des maîtres si appréciés chez nous, et gardent obstinément le vieux et charmant procédé de colorer la soie, tandis que d'autres ont résolument adopté la peinture à l'huile des Occidentaux".

[21] Ibid., S. 358. Neben dem Tempel gehörten noch ein japanisches Teehaus und ein japanischer Bazar („Bazar japonais"), in dem die Besucher japanisches Kunsthandwerk und japanische Industrieprodukte erwerben konnten, zum japanischen Ausstellungskomplex. Siehe ibid., S. 359.

[22] Commissaire général du Japon (M. Hayashi), Notice concernant l'Empire du Japon, S. 78.

[23] Diese reichten vom Unterrichtswesen über die Schönen Künste und die Malerei bis zur Landwirtschaft und zur Industrie.

Elektrizität und Tiefbau. Diese stellten, so Hayashi, den ‚Ruhm Europas und Amerikas dar' („ils font la gloire de l'Europe et de l'Amérique"[24]). Es erscheine den japanischen Verantwortlichen ‚weiser' („plus sage"), in diesen Bereichen noch nicht auf der Weltausstellung präsent zu sein. Lediglich einige Bereiche wie die Produkte der bereits sehr gut entwickelten japanischen Zementindustrie[25] würden gezeigt; und das japanische Ministerium für Kommunikation habe es für interessant erachtet, zumindest die japanischen Projekte im Bereich der Mechanik und Elektrizität der Weltöffentlichkeit zu präsentieren, um die industrielle Entwicklungsfähigkeit des Landes unter Beweis zu stellen.[26] Aus den Akzentsetzungen dieses offiziellen japanischen Katalogbeitrags zur Pariser Weltausstellung 1900 wird somit deutlich, daß Japan sich nicht nur als eine traditionsreiche Kultur, sondern auch und in erster Linie als eine aufstrebende Industrie- und Wirtschaftsmacht des asiatischen Raums darzustellen beabsichtigte. Die wenigen Zeilen, die der japanischen Kunst im offiziellen Ausstellungskatalog gewidmet werden, konstrastieren mit den ausführlichen Ausführungen zum japanischen Handwerk, das in Paris mit 530 Ausstellern präsent war, zur Chemie- und Textilindustrie, zum Fischfang und zu den Partikularitäten der japanischen Gastronomie, die die Besucher der Weltausstellung u.a. in Form von Saké-Reiswein und Shôyu-Sauce vor Ort goutieren konnten und die, so Hayashi, beim Publikum auch erste Anerkennung gefunden hätten.[27]

Der Kommentar des offiziellen Führers für die Pariser Weltausstellung aus dem Jahre 1900 zur Rolle Japans, der die rapide Entwicklung des Landes unterstreicht, bleibt jedoch ambivalent: Japan sei, so der *Guide officiel*, ‚zu einer der großen zivilisierten Mächte' („grandes puissances civilisées") des Globus aufgestiegen. Es weise eine unvergleichliche Assimilationsfähigkeit auf („une incomparable faculté d'assimilation"[28]), durch die es sich, wie der japanische Pavillon belege, mit einer ‚wunderbaren Schnelligkeit' („rapidité merveilleuse") die moderne Zivilisation angeeignet und in vielen Bereichen wie der Medizin und der Industrie westliche Technologien übernommen habe. Zugleich mangele es den Japanern jedoch, so die pauschalisierende Aussage des Katalogs, an Kreativität, („le

---

24 Ibid., o.S., [S. 78].

25 Ibid., o.S., [S. 79]: „aujourd'hui une grande industrie."

26 Ibid., o.S., [S. 78].

27 Ibid., s.p., [S. 79]: „qui commencent à être goûtés en Europe."

28 Paris Exposition 1900, S. 357: „Les Japonais ont, on le sait, une incomparable faculté d'assimilation. Ils se sont adaptés à la civilisation moderne avec une rapidité merveilleuse; ils ont appliqué chez eux les grandes découvertes avec un louable empressement. Des professeurs, des médecins se sont formés toute hate. Ils ont imité les procédés industriels avec une ingéniosité qui frise parfois la contrefaçon".

gØnie crØateur leur manque[29]), was beispielsweise die japanische Tempelarchitektur augenfällig unter Beweis stelle, die der Kommentator als einfaltslos, ohne wirklichen Geschmack (sans goßt vØritable) und kärglich (Øtriqu Ø) abqualifiziert.[30]

1905 bei der Weltausstellung in belgischen LiŁge (Lüttich) zeigt der knapp 250 starke Katalog der japanischen Sektion, wie deutlich die Selbstrepräsentation Japans als moderne Industriemacht um die Jahrhundertwende an Bedeutung gewonnen hatte. In seinem Vorwort unterstreicht Minoru Oka, Berater des japanischen Landwirtschaftsministers und Kommissar der japanischen Sektion der Weltausstellung von 1905, daß Japan in den letzten Jahrzehnten von einem kleinen Inselreich (petit Empire insulaire) zur globalen Civilisation aufgestiegen sei. Die Öffnung Japans zum Welthandel und die Einführung von Elektrizität und Dampfmaschine hätten die japanische Wirtschaft und Gesellschaft grundlegend verändert, ohne jedoch wie Minoru Oka betont die grundlegenden, durch das Erziehungssystem und seinen Patriotismus vermittelten traditionellen moralischen und ethischen Werte zu berühren, in deren Zentrum der ritterliche Ehrenkodex, Bushido genannt, stehe (le code de l honneur chevaleresque). Dem Wunsch des Kommissars der japanischen Sektion entsprechend, sollten zwar die traditionellen ethischen Werte Japans und seine kulturellen und geographischen Spezifika (wie die besondere Anziehungskraft der Landschaften Japans[31]) Erwähnung finden, aber das ökonomische Potential des neuen Japan und die hiermit verbundene Hoffnung auf eine weitere Intensivierung der globalen Wirtschaftsbeziehungen des Landes standen jedoch, wie Minoru Oka abschließend in seinem Vorwort betonte[32], deutlich im Zentrum der japanischen Präsenz auf der Weltausstellung. Die künstlerische und kulturelle Spezifik Japans, das heißt die Inszenierung

---

[29] Ibid., S. 357: Mais dŁs qu il ne s agit plus seulement de copies, et que l initiative devient nØcessaire, les Japonais restent d une infØrioritØ frappante: le gØnie crØateur leur manque .

[30] Ibid., S. 357: Au dØfaut de tant d autres observations qui le dØmontrent, il suffit, pour en constater l absence, de contempler les pauvretØs architecturales dont ils paraissent seulement capables. Anciens ou modernes, leurs temples tØmoignent de conceptions par trop ØtriquØes, et si l on est sØduit par le pittoresque de la dØcoration, par l harmonieux arrangement des couleurs, on constate presque toujours que les grandes lignes manquent d ampleur et d envolØe. C est un art plutôt mesquin, oø la patience s affirme plus qu un goßt veritable .

[31] Minoro Oka, PrØface, in Catalogue officiel de la section japonaise. Exposition internationale et universelle de Liège 1905. Bruxelles 1905, S. 5 6.

[32] Ibid., S. 6: Tout ce qui constitue le caractŁre, au point de vue mental, de la nation, et qui a de nombreuses sources originelles, telles que la difference de climat, l Øtendue des rivages, l attrait spØcial des merveilleux paysages, et surtout l Øducation au point de vue patriotique, basØe sur le code de l honneur chevaleresque appelØ Bushido , tout cela a ØtØ la cause de la diversitØ des productions artistiques spØciales de ce pays .

der kulturellen Alterität, bezeichnet Oka für den Kontext der Weltausstellung sogar als völlig nebensächlich („toutes ces spécialités ne sont rien“[33]), eine Akzentsetzung, die sich auch im Katalog der japanischen Sektion und der Auswahl der ausgestellten Objekte sehr deutlich niederschlug. Sieben der elf Kapitel des Katalogs der japanischen Sektion sind der Ökonomie und dem Finanzwesen gewidmet, lediglich vier Kapitel anderen Bereichen, nämlich der Geographie (I), der Bevölkerung (II), den politischen und adminstrativen Strukturen (III) und der Religion (IV), die auch lediglich ein Fünftel der Seitenzahl einnehmen. Wie auf einer Handelsausstellung präsentierten sich auch eine Reihe japanischer Firmen auf der Weltausstellung in Liège, so etwa Honda und Suzuki aus Nagasaki, damals noch Hersteller von Emaille-Produkten und Metall-Trennwänden[34].

Völlig anders stellt sich die Präsenz und identitäre Inszenierung Chinas auf den Weltausstellungen der Jahrhundertwende dar. Wie etwa der Katalog der chinesischen Sektion der Pariser Weltausstellung 1900 belegt, standen hier neben neun Sektionen, in denen die industrielle und kommerzielle Entwicklung Chinas zumindest eine gewisse Rolle spielte, ebenso viele andere Sektionen, die die traditionellen Erziehungsmethoden, Kunst, Skulptur, Architektur, Buchdruckerkunst, Porzellanherstellung, traditionelle chinesische Musik und Theaterkunst sowie auch kulturspezifische Konzeptionen und Praktiken in den Bereichen Medizin, Pharmazie, Land- und Forstwirtschaft, Gartenbau, Ernährung und Kleidung thematisierten. Die Betonung kultureller Alterität, die die chinesische Präsenz auf den Weltausstellungen um 1900 kennzeichnet, wird bereits in den ersten Sätzen des Katalogs unterstrichen, die nicht Handel, Industrie und Wirtschaft, sondern der Kunst gewidmet sind. China besitze im eigentlichen Sinn keine gemalten Kunstwerke nach europäischem Modell und gemäß westlichen Vorstellungen[35] – von einigen ‚eingeborenen Malern‘ („peintres indigènes“[36]) abgesehen, die in Shanghai nach westlicher Art Ölgemälde anfertigten – und auch keine Skulpturen im westlichen Verständnis. Chinesische Kunst zeichne sich durch völlig andere Materialien auf, die mit anderen Motiven und Themen und differenten Funktionen künstleri-

---

33 Ibid., S. 5.

34 Ibid., S. 208 und Abbildung (o.S.) vis-à-vis der Seite 208.

35 Chine. Catalogue spécial des objets exposés dans la section chinoise à l’Exposition Universelle de Paris, 1900, Paris 1900, S. 9: „Les Chinois ne possèdent point, à proprement parler, d’œuvres d’art en peinture. Les seules statues connues en Chine sont les idoles en bois laqué et peint, et quelques grossières représentations d’hommes et d’animaux en pierre à l’entrée des cimetières impériaux ou mandarinaux.“ Die Kommentare des Katalogs von 1900 sind großenteils, wie in dem obigen Text, identisch mit dem Katalog der chinesischen Sektion bei der Pariser Weltausstellung von 1878, was den traditionsgebundenen Duktus unterstreicht,

36 Ibid., S. 9: „à Canton et à Shanghai où l’on trouve quelques peintres indigènes travaillant d’après les proceeds européens“.

scher Praktiken (u.a. einer häufigen Einbindung in religiöse und politische Kontexte) einhergingen. Bei der Darstellung der verschiedenen handwerklichen und industriellen Produkte werden durchgehend im Kommentar des Katalogs die zum Teil Jahrtausende alten Traditionen betont, auf denen sie beruhen, wie etwa die Herstellung von Fächern und Sonnenschirmen, die in China seit Menschengedenken („de temps immémorial") bekannt und kulturspezifisch seien („caractéristiques de ce peuple").[37] Zwar finden sich auch im Katalog der chinesischen Sektion bei der Weltausstellung von 1900 die Begriffe ‚entwickelt' („développé") und ‚weniger entwickelt', die mit dem Fortschrittskonzept (das kennzeichnenderweise nicht explizit erwähnt wird) verbunden sind. Es dominiert jedoch – im Gegensatz zur Selbstdarstellung Japans – die Konzeption einer differenten Zeitlichkeit, die einer anderen, von der westlichen Modernität autonomen und weitgehend abgekoppelten Entwicklungslogik folgt. Hiermit einher geht die Betonung der kulturellen Spezifika und grundlegenden Andersartigkeit Chinas und seiner Kultur, die mit dem Stolz auf jahrtausendalte Traditionen sowie Pionierleistungen und Erfindungen auf zahlreichen Gebieten des Handwerks und der gewerblichen Produktion begründet wird

III. Kulturelle Differenz und interkultureller Ost-West-Transfer

Die Präsenz Japans und Chinas auf den Weltausstellungen um 1900 und die mit ihr verbundenen interkulturellen Kontakt- und Austauschpotentiale relativieren deutlich Walter Benjamins Bemerkungen zum vornehmlich ökonomischen Charakter der Weltausstellungen. „Weltausstellungen", so Benjamin in seiner Schrift *Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, „sind die Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware. [...]. Die Weltausstellungen verklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem ihr Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt."[38] Warenexport und die Zurschaustellung der eigenen handwerklichen und industriellen Leistungsfähigkeit spielten zweifelsohne bei den Weltausstellungen eine wichtige Rolle, vor allem jedoch bei den konkurrierenden Industriestaaten England, Frankreich, Deutschland und den USA.

---

[37] Ibid., S. 104, Sektion „Industries diverses du vêtement".

[38] Walter Benjamin, Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, in: Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M. 1955, Neuaufl. 1977, S. 170–184, hier S. 175.

Die Präsenz und Inszenierung Japans und vor allem Chinas auf den westlichen Weltausstellungen um 1900 zeigt jedoch auch andere und zum Teil gegenläufige Tendenzen. Sie initiierten und beförderten zunächst vielfältige Formen des Kulturtransfers und der interkulturellen Kontakte, von der materiellen Kultur bis hin zu differenzierten Formen der interkulturellen Aneignung und Rezeption auf beiden Seiten, keinesfalls nur in west-östlicher Perspektive. So zählte China – ebenso wie bei dem meisten nachfolgenden Weltausstellungen – in Paris 1878 zu den elf ausländischen Ländern, die mit mehreren Ausstellungsstücken kulturelle Spezifika ihrer Theaterszene präsentierte, u.a. das Modell eines chinesischen Theaters und mit Figuren nachgestellte Theaterszenen.[39] Japan, das neben Industrie- und Handwerkserzeugnissen vor allem auch Kunstobjekte präsentierte, gehörte 1878 bei der Kunststellung im Grand-Palais des Champs-Elysées zu den ausländischen Staaten mit den meisten ausgestellten Objekten überhaupt und platzierte sich quantitativ noch vor Italien, den Niederlanden, Belgien und Griechenland.[40]

Ein Beispiel für den Kulturtransfer auf materieller Ebene in öst-westlicher Richtung, mit allerdings nur schwer fassbaren Wirkungen, stellt der Verkauf eines Teils der 1889 im chinesischen Pavillon der Weltausstellung gezeigten Kunstobjekte im Pariser Hôtel Drouot dar. Es handelte sich hier um insgesamt mehrere hundert Objekte in 120 Kategorien aus der Sammlung Tchen Yune, die von Stoffen über Möbel bis hin zu wertvollen alten Vasen reichten.[41] Die Kataloge der Weltausstellung um 1900 lassen, vor allem was Japan angeht, die Wirkung herausragender interkultureller Mittlerfiguren erkennen, wie Maeda Masana, der bereits Kommissar und Organisator der japanischen Sektion auf der Pariser Exposition Internationale Universelle von 1878 gewesen war. Maeda Masana wird in einem offiziellen Bericht als eine Persönlichkeit „von seltener Energie und hoher Intelligenz“[42] bezeichnet, der nach der Öffnung Japans zum Westen im Jahre 1863 zwischen 1869 und 1877 sieben Jahre in Frankreich gelebt und

[39] Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue général officiel. Tome troisième, groupe III: Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts. Classes 11 à 18, Paris 1878, S. 16 („Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts“, classe 18: „Matériel de l’Art théâtral“).

[40] Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue général officiel. Tome second groupe II: Œuvres d’Art, classe 7 à 10, Paris 1878, S. 465–480 (Classe 7: „Peintures – cartons – dessins“).

[41] Objets d’art décoratifs et d’ameublement de la Chine. Magnifiques étoffes et teintures en broderie, meubles en bois sculpté et incrusté. Émaux cloisonnés, Porcelaines, Ivoires, Tableaux peints et brodés. Vente Drouot, le samedi 15 mars 1890, [Paris, 1890], in-8°, 12 p.

[42] Rapports sur l’Exposition Universelle de 1878. Vol. XVI: Visites d’un ingßenieur á l’Exposition Universelle de 1878, Paris 1878, S. 42–43, „Les Japonais“, hier S. 42: „un homme d’une rare énergie et d’une intelligence élevée“.

studiert habe. Neben mehreren Wörterbüchern, u.a. eines japanisch-französischen Wörterbuchs, habe er eine *Histoire de la Révolution de 1863 au Japon* veröffentlicht sowie eine für das europäische Publikum bestimmte Darstellung der Sitten und Institutionen des zeitgenössischen Japan, die er aus Anlaß der Weltausstellung von 1878 geschrieben und die ins Französische übersetzt wurde. Maeda Massana war auch Verfasser des Katalogs der japanischen Sektion auf der Weltausstellung in Paris 1878 und habe diesen durch eine Broschüre zur Geschichte der japanischen Handwerks- und Industrieproduktion und ihrer Fertigungsverfahren ergänzt.[43] Dank der „unermüdlichen Aktivität"[44] von Maeda Massana sei der japanische Ausstellungspavillon, der ausschließlich von japanischen Arbeitern errichtet worden sei, als erster unter allen Pavillons fertiggestellt geworden. Die symbolische, aber auch ökonomische und politische Bedeutung, die Japan dem Ereignis der Pariser Weltausstellung von 1878 beimaß, wird auch aus der Präsenz des japanischen Finanzministers Masayoshi Matsutaka, einem Mitglied der kaiserlichen Familie, deutlich.[45]

Zugleich thematisierten – und visualisierten – in den chinesischen und japanischen Sektionen der Weltausstellungen um 1900 vielfältige Formen des interkulturellen Transfers vor allem im Bereich der materiellen Kultur, die das Ineinandergreifen von interkultureller Vernetzung, internationalem Handel und wirtschaftlicher Dynamik vor Augen führten. So betonten die Autoren der Kataloge zur den chinesischen Sektionen der Weltausstellungen zwar mit unverhohlenem Patriotismus die wegweisenden Erfindungen Chinas in vielen Bereichen der handwerklichen und industriellen Produktion (wie der Papierherstellung, der Textilproduktion und der Porzellanherstellung); sie unterstrichen jedoch zugleich auch die Bedeutung von Austausch und Wissenstransfer, wie etwa bei der Farbherstellung, bei der China von holländischen Verfahren gelernt habe,[46] bei der Kristall- und Glasherstellung, die im 2. Jahrhundert chinesischer Zeitrechnung aus Indien transferiert worden sei,[47] oder bei der Goldschmiede- und Emaillekunst, die durch jesuitische Missionare im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert nach China gebracht wurde.[48] Die Weltausstellungen bildeten somit auch für die fernen und aus europäischer Sicht als ‚exo-

---

[43] Ibid., hier S. 42. Vgl. *Meiji Jichinen Futsukoku Hakurankai Shuppin Mokuroku* [wörtl. „Catalogue des produits exposes lors de l'Exposition de l'an 11 de l'ère Meiji en France"], http://id. ndl.go.jp/bib/000000451320. Vgl. auch [Daihakurankai Pari fuka Nihon buppin juy henka nitsuki] [Papiers de MAEDA Masana, #284].

[44] Ibid., S. 44: „activité incessante et indomptable".

[45] Ibid., S. 44.

[46] *Chine. Catalogue spécial des objets exposés dans la section chinoise à l'Exposition Universelle de Paris, 1900*, S. 123–124 („Industries diverses. Papetierie").

[47] Ibid., S. 84 („Cristaux, verrerie").

[48] Ibid., S. 127 („Orfèvrerie").

tisch und pittoresk[49] wahrgenommenen Gesellschaften und Kulturen Chinas und Japans wichtige und in ihrer sozialen Wirkung kaum zu überschätzende Foren des transnationalen Kultur- und Wissenstransfers um 1900.

Die exotische Anziehungskraft fremder Kulturen wie der chinesischen und japanischen, die zunächst mit stereotypen Darstellungs- und Wahrnehmungsmustern verbunden waren, boten, so die lokalen Organisatoren der Weltausstellungen, ebenso wie die aus den jeweiligen Ländern entsandten Delegierten und Kommissare die Ausgangsbasis für interkulturelle Lern- und Austauschprozesse bieten. Ein Beispiel hierfür verkörpert der chinesische Garten bei der Pariser Weltausstellung von 1867, der, so der Kommentator im offiziellen Ausstellungkatalog, den europäischen Besucher in die chinesische Zivilisation (civilisation) und das innere Leben eines noch wenig bekannten Volkes[50] einführen sollte. Dem Besucher wurden hierbei Spezifika der chinesischen Gartenkunst, fremde Pflanzenarten, Sträucher und Bäume ebenso vor Augen geführt wie die so der Kommentar in vielen Bereichen völlig fremde chinesische Gastronomie, die in Gestalt eines Restaurants und eines Teehauses mit chinesischen Personal im Garten präsent war und die Besucher zum Verzehr bisher in Europa weitgehend unbekannter Speisen einlud. Zum chinesischen Garten der Weltausstellung von 1867 gehörte auch ein kleines chinesisches Theater, in dem allabendlich Theaterdarbietungen stattfanden. Der chinesische Garten spreche, so der abschließende Kommentar des Journalisten, sowohl Neugierige (Curieux) als auch Spezialisten und Liebhaber chinesischer Kultut (des gens spØciaux) an und stelle die lebende Reproduktion einer Kultur dar, die uns unbekannt ist (la reproduction vivante d une culture qui nous est inconnue[51]).

Der Vergleich zwischen der Präsenz Japans und Chinas auf den Weltausstellungen um 1900 legt zugleich deutliche Unterschiede offen. Während Japan bei den ersten Weltausstellungen, auf denen es ab 1867 präsent war, zunächst fast ausschließlich die traditionellen, für viele Besu-

---

[49] Der Begriff pittoresque wurde zum Beispiel verwendet in dem Beitrag von Paul Bellet, Les costumes populaires du Japon, in: L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisØe par la Commission ImpØriale. RØdacteur en chef: M.Fr. Ducuing, Paris 1867, Bd. I. (BnF Fol. V 695), 363 365, hier S. 363: Ce n est l un des moindres attraits de la pittoresque exposition du Champ de Mars que cette rØunion, que ce mØlange de costumes divers, fŒte des yeux et fŒte de l esprit .

[50] Raoul FerrŁre, Le Jardin chinois à l Exposition, in: L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisØe par la Commission ImpØriale, Paris 1867, S. 134 138, hier S. 134: CrØer à l Exposition une vØritable habitation chinoise dans toute sa rØalitØ saisissante, initier l EuropØen à la civilisation, à la vie intØrieure d un peuple encore peu connu [...] .

[51] Ibid., S. 138.

cher als ausgesprochen exotisch wahrgenommenen Dimensionen seiner Gesellschaft und Kultur in den Ausstellungsdispositiven betonte, so wandelte sich diese Inszenierungsstrategie in den Weltausstellungen um 1900 grundlegend. China, Siam und Japan repräsentierten, so der Kommentar im Ausstellungskatalog, auf der Weltausstellung von 1867 jene Kulturen, die der westlichen Zivilisation am fernsten und fremdesten seien („des pays aussi éloignés, aussi étrangers à notre civilisation“[52]). Dies zeigte sich ebenso im chinesischen wie auch in den siamesischen und japanischen Pavillons, wobei der Kommentator Raoul Ferrère letzteren als die „vollständigste und brillanteste der Ausstellungssektionen unter den asiatischen Staaten“[53] ansah. Im japanischen Pavillon standen 1867 traditionelle Möbel sowie Kunst-, Handwerks- und Kultobjekte im Mittelpunkt. Unter ihnen fielen dem Kommentator vor allem die Miniaturcoffrets und und Sekretäre sowie Bronzen und Faiencen auf, alles, was die japanische Kultur an „Wunderbarem“ („merveilleux“[54]), alten Traditionen verhafteten Objekten hervorgebracht habe.

Knapp 30 Jahre später, in den westlichen Weltausstellungen um 1900, zeigten sich bezüglich der Selbstinszenierungsformen Japans und Chinas und ihrer Rezeption frappierende Unterschiede und Asymmetrien: während Japan sich in erster Linie als moderne Industrie- und Handelsmacht darstellte und die westlichen Einflüsse positiv in Szene setze, blieb China weitgehend dem Bild einer traditionellen, geradezu verkrusteten Zivilisation verhaftet, die bereits 1867 im Katalog der Pariser Weltausstellung als „vétuste“ und „sénile“, als verstaubt und senil, jeglicher Innovation abhold und lediglich der Imitation fähig, dargestellt wurde.[55]

[52] Raoul Ferrère, Le Japon et le Siam, in: Ibid., S. 331–332, hier S. 331.

[53] Ibid.: „L’Exposition la plus complète et la plus brillante de tous les États asiatiques est sans contredit celle du Japon.“

[54] Ibid., S. 331.

[55] Fr. Ducuing, Le nain et le géant chinois, in: Ibid., S. 350–351, hier S. 350: „La Chine est civilisée jusqu’ à la vétusté. [...]. Il n’y a plus d’invention avec une pareille sénilité: mais la science de l’imitation, qui n’est autre chose que le culte des formules, y fleurit à un degré de perfection incroyable“.

Heinrich A. Jäschkes deutschsprachige Pionierarbeiten zu den *Gesängen des Milarepa*
Tibetische Poesie und ihre Auswirkungen 1869–1922

Jim Rheingans

I. Einleitung

Die Wege kultureller Begegnungen wirken bei nachträglicher historischer Betrachtung oft erstaunlich. Zu solch ungewöhnlichen Erscheinungen gehören sicher Leben und Werk des Herrnhuter Missionars und Tibetforschers Heinrich August Jäschke (1817–1883). Während in der deutschen Wissenschaft der aufklärerische Gedanke seit dem 18. Jahrhundert Fuß gefasst hatte, betätigten sich die gebildeten Mitglieder der Herrnhuter Brüdergemeinde bzw. der Evangelischen Brüderunität im 19. Jahrhundert weiterhin in der christlichen Mission entfernter Länder.[1] Eingewandert aus Mähren aufgrund von religiöser Verfolgung, siedelte sich die kirchliche Gemeinschaft 1727 unter der Schirmherrschaft des Grafen von Zinzendorf im sächsischen Herrnhut an. Die Mitglieder der Brüdergemeinde sind im anglophonen Raum auch als *Moravians* bekannt und waren weltweit aktiv, unter anderem auch in den Vereinigten Staaten.[2] Unter den Missionaren, die später nach Westtibet geschickt wurden, befanden sich Gelehrte, welche besonders für die Erforschung der tibetischen Sprachen bahnbrechende Pionierarbeiten leisteten.[3] Darunter vor allem Jäschke und sein überaus produktiver Schüler August Hermann Francke (1870–1930), dessen Werk über 200 wissenschaftliche Publikationen ent-

---

1 Zu einer Diskussion der Aufklärung an deutschen Universitäten, vgl. Marian Füssel, Akademische Aufklärung. Die Universitäten des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld von funktionaler Differenzierung, Ökonomie und Habitus, in: Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 23 (2010), S. 47–73.

2 Zum Begriff und den unterschiedlichen Stadien der komplexen Geschichte der Brüdergemeinde bzw. deren englischer Namensgebung *Moravians*, vgl. Peter Vogt, How Moravian Are the Moravians? The Paradox of Moravian Identity, in: Journal of Moravian History 18 (2018), Nr. 1, S. 77–101. Für einen älteren Überblick über die Geschichte, vgl. Joseph. E. Hutton, A History of the Moravian Church, London 1909.

3 Zur Westtibet-Mission vgl. Gerhard Heyde, Fünfzig Jahre unter Tibetern, Herrnhut 1921; Hartmut Walravens, The Moravian Mission and its Research on the Language and Culture of Western Tibet, in: Oriens Extremus 35 (1992) Nr. 1/2, S. 159–169.

hält.[4] Jäschke, ein Lehrer, Missionar und Forscher, war ohne Zweifel einer der Pioniere der weltweiten Erforschung tibetischer Sprachen. Sein Tibetan-English Dictionary (Erstausgabe London 1881), eine aktualisierte Übersetzung des deutschen Handwörterbuches (Erstausgabe Gnadau 1871), ist ein sprachwissenschaftlicher wie auch lexikographischer Meilenstein und findet bis heute Verwendung. Nachdem er 19 Jahre in Schulen der Brüdergemeinde tätig war, schickte die Kirche den begabten Sprachkenner 1856 auf Mission nach Westtibet, wo er unermüdlich die klassische Schriftsprache sowie Dialekte des Tibetischen erforschte. Sein Ziel war es, die Bibel ins Tibetische zu übersetzen, wobei er betonte, dass dies nicht nur mit klassischem Vokabular zu erfolgen habe. Zudem veröffentlichte er mehrere Aufsätze in wissenschaftlichen Zeitschriften.

Das Korpus seiner Lexika bestand zu Teilen aus der Lebensdarstellung und den Gesängen des bei allen Tibetern überaus beliebten Yogin und Poeten Milarepa (11. Jahrhundert), die der „verrückte“ Heilige Tsang Nyön Heruka (1452–1507) im 15. Jahrhundert verfasst bzw. zusammengestellt hatte – und es lässt sich behaupten, dass Jäschkes Leistungen überhaupt erst den Weg zur Erforschung der in Tibet populären spirituellen Gesänge geebnet haben, welche dann allmählich in nicht-tibetischen Sprachen rezipiert wurden und vor allem seit Ende des 20. Jahrhunderts auch textgeschichtlich immer besser erforscht worden sind.[5] Erste, grundlegende, Darstellungen zu Jäschkes Lebensweg und Werk sind bereits erschienen, wobei allerdings sein Aufsatz zu Milarepa wenig Beachtung gefunden hat.[6] Dieser Artikel würdigt nun die kommentierte Übersetzung eines kurzen Gesanges des Milarepa, die im Jahr 1869 publiziert wurde. Dabei soll zunächst sein Ansatz zur Übersetzung im geschichtlichen Kontext herausgearbeitet werden. Weiterhin wird die Verwendung dieses Aufsatzes unter Wissenschaftlern erforscht, wie auch, ob und inwiefern es insgesamt einen Einfluss durch Jäschkes Werk auf die deutsche Geisteswelt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gab. Somit wird ein wenig untersuchtes Element der Rezeption ‚Ostasiens‘ im weiteren Sinne erar-

---

4 Hartmut Walravens/Manfred Taube, August Hermann Francke und die Westhimalaya-Mission der Herrnhuter Brüdergemeine, Stuttgart 1992, S. 39–92.

5 Ein kurzer Überblick über die allgemeine Rezeption von Milarepas Leben und Gesängen, deren Überlieferung eine komplexe Geschichte aufweist, findet sich in Andrew Quintman, The Yogin and the Madman. Reading the Biographical Corpus of Tibet's Great Saint Milarepa, New York 2013, S. 11–17. Ebendieses Werk fasst auch frühere Forschung zum Thema gut zusammen.

6 Die ältere, missionsinterne, Darstellung von Theodor Bechler, Heinrich August Jäschke, der geniale Sprachforscher, Herrnhut 1930; wie auch die rezentere Würdigung von John Bray, Heinrich August Jäschke. Pioneer Tibetan Scholar, in: The Tibet Journal 8 (1983), Nr. 1, S. 50–55 und Josef Kolmas, Jäschkeana. A Contribution to the Bibliography of Tibetan and Bible Studies, in: Archiv Orientální 60 (1992), S. 113–127.

beitet, indem es als literatur- und geistesgeschichtliche Verflechtung aufgefasst wird.

II. Missionare und Forscher auf dem ‚Dach der Welt' – Asiatisch-europäische Verflechtungen

Die erste, aus heutiger Betrachtung verzerrte Darstellung von Tibets Hauptstadt Lhasa, entstammte dem Bericht des Jesuiten Johann Grueber (1623–1683), der mit Albert d'Orville aus China nach Rom zurückreiste. Obwohl Grueber nur vier Wochen in Lhasa weilte, prägte dessen Beschreibung das westliche Tibetbild.[7] Bereits der Portugiese Antonio de Andrade (1580–1643) war ersten Mythen gefolgt, demzufolge die Tibeter eigentlich Christen seien.[8] Die europäische Rezeption tibetischer Kultur und Texterzeugnisse im weiteren Sinne, welche letztlich auch die wissenschaftliche Tibetforschung begründete, nahm ihren inhaltlichen Anfang erst einige Jahre später mit den Missionaren des Kapuzinerordens wie Orazio della Penna (1680–1745), der ein erstes Tibetisch-Italienisch Wörterbuch erarbeitete und mit der Jesuitenmission des Ippolito Desideri (1684–1733), der Tibetisch gut erlernte und christliche Traktate auf Tibetisch verfasste.[9] Desideri kann als bemerkenswert gelten, da er im Grunde als erster ein realistischeren Zugang zu tibetischem Brauchtum und Religion erarbeitete. Die durch kirchliche Sendboten geprägte Wahrnehmung formte für längere Zeit das Tibet-Bild, welches aber allerlei Verzerrungen aufwies, auch weil Desideris vergleichsweise informativen Schriften zunächst nicht rezipiert wurden.[10] Die missionarischen Aktivitäten auf der tibetischen Hochebene waren verbunden mit der christlichen Mission Chinas wie auch Zentralasiens.[11]

Im Anschluss gab es vereinzelte, wissenschaftlich orientierte Forscher, wie den ungarischen ‚Vater' der Tibetforschung Csoma de Körös

---

[7] Bruno Zimmel, *Johann Grueber in Lhasa. Ein Österreicher als erster Europäer in der Stadt des Dalai-Lama*, Wien 1953; Gerhard F. Strasser, Tibet im 17. Jahrhundert. Johannes Grueber, S.J., seine Reisebeschreibungen und die Frage ihrer Veröffentlichung, in: Daphnis 24 (1995), Nr. 2, S. 375.

[8] Martin Brauen, *Dreamworld Tibet*, Wheatherhill, 2004, S. 3–6 gibt eine fundierte und übersichtliche Zusammenfassung der möglichen Hintergründe für diesen Mythos.

[9] Desideris Breife und Tagebücher sind zu finden in den letzten drei Bänden von Luciano Petech (Hg.), *I missionari italiani nel Tibet e nel Nepal*, 7 Bde., Rom 1954–56; für Teilübersetzungen Desideris tibetischsprachiger Werke ins Englische vgl. Donald Lopez/Thupten Jinpa, *Dispelling the Darkness. A Jesuit's Quest for the Soul of Tibet*, Cambridge, Massachusetts 2017.

[10] Brauen, *Dreamworld Tibet*, S. 7–9.

[11] Vgl. Cornelius Wessels, *Early Jesuit Travellers in Central Asia*, 1603–1721, Den Haag 1924.

(1784–1842), sowie den ersten französische Tibetologen Philippe Édouard Foucaux (1811–1894) und seinen Nachfolger Léon Feer (1830–1902). Auch Jäschkes Zeitgenossen Emil Schlagintweit (1835–1904)[12] und Anton von Schiefner (1817–1879) seien hier erwähnt – der deutsch-russische Forscher Schiefner wirkte an der St. Petersburger Akademie und verfasste zum Beispiel maßgebliche Arbeiten zum tibetischen Kanon.[13] Doch einige der wichtigen Tibet-Pioniere des 19. und 20. Jahrhunderts entstammten der evangelischen Brüdergemeinde und forschten zunächst aus religiös motiviertem Erkenntnisinteresse: Nach dem Pionier für Mongolistik, Tibetologie und Buddhologie, Isaac Jacob Schmidt (1779–1847), der bei den Kalmücken wirkte, eben die in den westlichen Himalaja entsandten Missionare Jäschke und August H. Francke. Francke kann mit der Ernennung zum außerordentlichen Professor in Berlin 1925 als erster Tibetologe Deutschlands gelten.[14] Er war wiederum Lehrer des Göttinger Indologen Ernst Waldschmidt wie auch von Johannes Schubert (1896–1974), der später Leipziger Professor für Tibetisch und Mongolisch wurde. Insofern hatten die Vertreter der Brüderunität sowohl direkt als auch indirekt große Wirkung und nahmen eine wichtige Stellung in der frühen deutschen Tibetologie und Buddhismuskunde ein. Es stellt sich nun die Frage, wie es überhaupt dazu gekommen war, dass ausgerechnet Mitglieder der Brüdergemeinde maßgebliche Protagonisten der Tibetforschung wurden, denn ursprünglich war dies gar nicht ihr Ziel gewesen. Im Zuge missionarischer Anstrengungen um China durch den illustren Karl Friedrich August Gützlaff (1803–1851)[15] waren die Herrnhuter seit 1850 zwar inspiriert nach Zentralasien aufzubrechen, hatten aber im 19. Jahrhundert einen anderen Weg gewählt und wollten ursprünglich die Mongolei erreichen. Dies gelang nicht, weil sie zunächst von Russland an der Einreise in die Mongolei gehindert wurden und über Indien nicht weiter als Lahoul kamen – Tibet blieb ihnen ebenfalls versperrt. Die Pioniere August W. Heyde

---

[12] Frederick W. Thomas, Dr. Emil Schlagintweit, in: The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland (1905), S. 215–18. Der 1863 promovierte Jurist und Tibetexperte Emil war einer von allesamt als Forscher tätigen vier Brüdern. Robert, Adolf und Hermann Schlagintweit waren vor allem als Geologen und Geographen aktiv und mit Alexander v. Humboldt bekannt. Vgl. Helmut Mayr, Art. Schlagintweit, Emil, in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 24–25 <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11728078X.html#ndbcontent> [18. Jan. 2019].

[13] Hartmut Walravens, Art. Schiefner, Anton von, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 22, Berlin 2005, S. 736–738 <https://www.deutschebiographie.de/pnd117228427.html#ndbcontent> [28. Feb. 2019].

[14] Michael Hahn, August Herman Francke (1870–1930) und sein Beitrag zur Tibetologie, in: Johannes Triebel (Hg.), *Der Missionar als Forscher*, Gütersloh 1988, S. 87–121.

[15] Vgl. Hermann Schlyter, Art. Gützlaff, Karl Friedrich August, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, 1966, S. 292.

und S. Pagell entschlossen sich daher, ausgehend von dem heutigen Lhadak Tibet zu evangelisieren und ließen sich schließlich im Dorf Kyelang in Lhaoul nieder.[16]

Neben August H. Francke begannen ab Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts mit Forschern wie dem amerikanischen Diplomaten William W. Rockhill (1854–1914) und dem Ostasienpionier Berthold Laufer (1874–1934) umfassendere Auseinandersetzungen mit Land, Sprache und Kultur der tibetischen Hochebene. Für den französischen Ostasien-Pionier Jacques Bacot (1877–1965) wurde 1936 ein Lehrstuhl an der École Pratique des Hautes Études eingerichtet; die illustre Alexandra David-Néel (1868–1969) gilt als erste westliche Frau, die 1924 Lhasa erreichte. Nach den bahnbrechenden Werken des Italieners Giuseppe Tucci (1894–1984), der Tibet ausgiebig bereiste, können die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts als die Geburt der modernen Tibetologie bezeichnet werden: Die Flucht tibetischer Wissensträger nach Nordindien, Nepal und Bhutan nach der Besetzung durch die Volksrepublik China machte in dem Umfang noch nicht bekannte Texte zugänglich und mit Hilfe reisender Lamas und Gelehrter etablierte sich die tibetische Ausprägung des Buddhismus weltweit, insbesondere in Europa und Nordamerika aber auch in Australien. In der Figur von E. Gene Smith, der zunächst für die Library of Congress wirkte und später Texte in großem Umfang digital verfügbar machte, spiegelt sich das ebenso wie in weltweiten Studienmöglichkeiten und Lehrstühlen, die in Deutschland nun vor allem in Hamburg, Berlin, Bonn, München und Leipzig, aber auch teilweise in Göttingen und Marburg eingerichtet wurden.[17] Dabei hat sich der ‚Mythos Tibet' bis heute hartnäckig gehalten, wenn auch in einer seit den missionarischen Anfängen umgekehrten Form, nämlich der romantisch idealisierten Verklärung: beginnend mit dem Bild Tibets als Land der Heiligen, über den Mythos der Gewaltfreiheit bis zum ‚grünen' Tibeter.[18] Der 14.

---

16 Bechler, *Jäschke*, S. 16–18; Walravens, The Moravian Mission, S. 159.

17 Zum Einfluss von Gene Smith vgl. David Jackson, *A Saint in Seattle*, Boston 2003, S. 249–293. Bedauerlicherweise liegt bisher noch kein umfassendes Einzelwerk zur Geschichte der Tibetologie in Deutschland vor. Die Nennung der vereinzelten Aufsätze würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen; vieles gerade zu den Herrnhutern haben wir allerdings den Arbeiten von Hartmut Walravens und John Bray zu verdanken, die hier teils verwendet wurden. Insgesamt bleibt die übergreifende Erforschung der Fachgeschichte – auch weltweit – ein Manko.

18 Martin Brauen, *Traumwelt Tibet. Westliche Trugbilder*, Bern 2000, liefert eine umfassende wie auch interessante Darstellung des „Mythos Tibet" wie auch die Beiträge in Thierry Dodin (Hg.), *Imagining Tibet. Perceptions, Projections, & Fantasies*, Boston 2001. In den letzten Jahren erschien das vielleicht etwas zu weit gefasste Tom Neuhaus, *Tibet in the Western Imagination*, Basingstoke 2014. Zur Begründung des Forschungsfeldes vgl. das leider etwas anglozentrische Donald Lopez, *Prisoners of Shangri-la*, Chicago 1998, S. 156–180.

Dalai Lama wird seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts wie ein Popstar gefeiert. Dazu gesellte sich seit den 50er Jahren noch das entgegengesetzte, von der Volksrepublik China propagierte Bild des vormodernen Tibet als ‚Hölle auf Erden'.[19] Es lässt sich anhand genannter Forschungen und anekdotischer Evidenz von Seiten des Autors behaupten, dass bis heute eher wenige eine einigermaßen vorurteilslose Auseinandersetzung mit Tibet wünschen, die auf geschichtswissenschaftlichen Erkenntnissen beruht – tibetische Geschichte bleibt bis heute ein Hintergrund für ideologische Kämpfe, spirituelle Verklärung und politische Interessen.[20]

Die missionarischen, kolonialen und auch postkolonialen Zugänge sind allesamt aus etischer Perspektive entstanden und können einerseits als Zerrbilder betrachtet werden, die emische Belange weitgehend ignorieren. Solche transkulturellen Begegnungen bildeten andererseits auch kulturelle Verflechtungen, die natürlich aus unterschiedlichen Machtpositionen heraus initiiert und wahrgenommen wurden.[21] Derweil zum Beispiel Lopez, in seiner Kritik des Orientalismus, Tibet als reine Projektionsfläche beklagt, so hat Germano bereits darauf hingewiesen, dass Tibeter ebenfalls stets Handelnde waren, die ein Bild von sich und für sich errichtet haben.[22] Dabei bedienten sie sich auch der zuvor durch *outsider* geschaffenen Kommunikationswege, Werke und Bilder. Schließlich erzeugte dies allerlei Neubildungen, darunter die Erschaffung eines andersgearte-

---

[19] Vgl. John Powers, *History as Propaganda. Tibetan Exiles versus the People's Republic of China*, Oxford 2004 wie auch Peter Schwieger, Chinas Tibet: Die Verfestigung einer Wortverbindung und ihre Implikationen, in: Distelrath, Günther, Hans Dieter Ölschleger und Heinz Werner Weßler (Hg.), *Zur Konstruktion kollektiver Identitäten in Asien*, Hamburg-Schenefeld 2007, S. 63–94.

[20] Dies gilt natürlich nur begrenzt, mag aber für Forschung aus Nordamerika teils noch symptomatisch sein, die traditionell stärker an religiöse Belange gebunden war (siehe eben Lopez, *Prisoners of Shangri-la*, S. 156–180). Einige der ersten Professoren hatten zuvor in Indien als Mönche in der Gelugpa Tradition studiert. Gerade in der deutschsprachigen (wie auch französischen und italienischen) Tibetologie ist aber neben der philologischen eine historische Herangehensweise gut etabliert, vgl. zum Beispiel (nur um einige Zeitgenossen zu nennen, die im deutschsprachigen Raum promoviert haben bzw. Lehrstühle inne hatten und haben) die Arbeiten von Peter Schwieger, Franz-Karl Ehrhard, Dieter Schuh, Karl-Heinz Everding, David Jackson, Per Soerensen, Ulrike Roesler, Klaus-Dieter Mathes, Dorji Wangchug, Orna Almogi, Karenina Kollmar-Paulenz, Petra Maurer, Jan-Ulrich Sobisch, Volker Caumans, Olaf Czaja, Jörg Heimbel, Alexander Schiller wie auch meine eigenen Beiträge.

[21] Vgl. Rebekka Habermas/Richard Hölzl, Mission global – Religiöse Akteure und globale Verflechtung seit dem 19. Jahrhundert. Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Mission global. Eine Verflechtungsgeschichte seit dem 19. Jahrhundert*, Köln/Wien 2013, S. 9–28.

[22] David Germano, Encountering Tibet. The Ethics, Soteriology, and Creativity of Cross-Cultural Interpretation (Book Review), in: Journal of the American Academy of Religion 69 (2001), S. 165–182, hier: S. 181; dabei kritisert er u.a. eben die in dem Punkt ausweichende Darstellung von Lopez, *Prisoners of Shangri-la*.

ten, für den Westen angepassten, Buddhismus, den McMahan treffend als *Buddhist Modernism* bezeichnet hat.[23] Als anfänglicher und maßgeblicher Impuls einer solchen Verflechtung sollen im Folgenden Jäschkes Arbeiten betrachtet werden.

III. Jäschkes Aufsatz zu Milarepa im biographischen und historischen Kontext

Zurück also zu Jäschke: der am 17. Mai 1817 in Herrnhut geborene Nachfahre einer verarmten Familie wies schon in jungen Jahren recht ungewöhnliches Talent auf und Mitglieder der Gemeinde schickten ihn daher in ein Pädagogium (also Gymnasium) in das nahe gelegene Niesky.[24] Besonders im Hinblick auf Sprachen und auch Musik zeigte er große Befähigung (was Bechler auf sein Gehör zurück führte) und war stets Klassenprimus. Mit 18 Jahren studierte er im theologischen Seminar der Brüdergemeinde im oberschlesischen Gnadenfeld. Dort lernte der junge Jäschke in kurzer Zeit den lokalen polnischen Dialekt und begann bis zu seinem Lebensende sowohl in Latein als auch auf Polnisch Tagebuch zu führen. Er verfügte ebenfalls über grundlegende Kenntnisse des Tschechischen und Ungarischen. Ab dem Jahr 1837 (im Alter von 20 Jahren) arbeitete er für fünf Jahre als Institutslehrer im (heute dänischen) Christiansfeld in Nordschleswig. Während seiner Tätigkeit im Norden eignete er sich Dänisch und Schwedisch an; Französisch, Englisch, Griechisch und Hebräisch hatten bereits zur Grundbildung gehört.[25] 1842 wird Jäschke zurück ans Pädagogium in Niesky berufen, und es wirkt, als wären die folgenden 14 Jahre als Lehrer seine glücklichsten gewesen: Er geht in seiner Arbeit auf, unternimmt Reisen und wirkt fröhlich. Bechler erwähnt, dass Jäschkes Schwester der Verdacht gekommen sei, er wäre vom rechten Weg abgekommen, „da ihm doch die Anzeichen des Kindes Gottes, ‚die viele Trübsal', fehlten, durch die wir ins Reich Gottes eingehen sollen".[26] Zudem begann der sprachbegeisterte Pädagoge Arabisch, Persisch und Sanskrit zu erlernen.[27] Es wird auch vermutet, dass Jäschke, hätten ihn seine Wege an eine Universität geführt, sicher Karriere als Professor gemacht hätte – die Brüdergemeinde aber brauchte „wissenschaftlich geschulte, sprachbegabte Männer".[28] Der erfahrene und laut Quellen

---

[23] McMahan, David, Introduction, in: *The Making of Buddhist Modernism*, Oxford 2009, S. 4–25.

[24] Bechler, *Jäschke*, S. 9.

[25] Ebenda, S. 11 und 13; weitere Aspekte der Begabung sind dann bis S. 16 geschildert.

[26] Ebenda, S. 11–12.

[27] Ebenda, S. 13.

[28] Ebenda, S. 16.

manchmal etwas spröde wirkende Lehrer, der mittlerweile in 14 Sprachen bewandert war, wurde daher 1856 in den Missionsdienst berufen; und zwar sowohl als Leiter der Westtibetmission wie auch mit dem Auftrag der Bibelübersetzung ins Tibetische.[29]

Der Auftrag verlangte einiges von ihm ab und gerade die Leitungsarbeit ging nicht ohne Konflikte vonstatten. Bechler widmet eine Sektion dezidiert den „tapferen und glättenden Frauen", die nach Herrnhuter Brauch den drei Missionaren zur Heirat geschickt wurden. Für sie galt es nicht nur den Haushalt zu führen, sondern geduldig auszuharren, Konflikte in der Gruppendynamik zu „glätten" und die Männer bei „freudigem Mut" zu halten wie auch im Beruf zu unterstützen.[30] Kurzum: dies zu tun, was Soziologen wohl heute als „Sorgearbeit" bezeichnen würden. Das große Ziel der Bibelübersetzung stets vor Augen, setzte sich Jäschke detailliert mit der Grammatik, den Dialekten und bisher wenig bekannten Texten des Tibetischen auseinander, was ja auch eine seiner Hauptverdienste darstellt.[31] Neben seinem Hauptinformanten, dem gebildeten und schließlich getauften Tobgye, lernte Jäschke auch von dem tibetischen Lama Lobsang Chöpel, der in Tashilünpo studiert hatte.[32] Doch weil ihm die Leitung des Missionsamts in der Tat nicht leicht von der Hand ging, bat er bereits 1863 darum, dieses Amtes und anderer Funktionen enthoben zu werden, was ihm auch gewährt wurde. Das ermöglichte ihm sich ganz der Spracherforschung zu widmen, und er konnte den Winter 1864/65 in Darjeeling verbringen um seine Studien des Lhasa-Dialektes zu vertiefen. Aufgrund eines Rheumaleidens bat er 1867 um Erlaubnis nach Sachsen zurückzukehren und machte sich schließlich am 10. September 1868 auf den Weg nach Herrnhut, nach insgesamt 12 Jahren an der Westgrenze Tibets.[33]

Chronologisch betrachtet veröffentlichte Jäschke zunächst wissenschaftliche Aufsätze vor allem zur Phonetik und den Dialekten (nach seiner Zeit in Darjeeling), gepaart mit einer ersten Grammatik 1865 und einer rudimentären Version eines Wörterbuches von 1866, beide noch in Kyelang gedruckt.[34] Unter den Aufsätzen findet sich auch die Übersetzung eines Gesangsfragmentes von Milarepa, die 1869 erscheint – dabei ist

---

29 Ebenda, S. 18.

30 Ebenda, S. 34.

31 Ebenda, S. 18.

32 John Bray, A Himalayan Encounter: Lama Lobsang Chospel and Heinrich August Jäschke, in: The Tibet Journal 40 (2015), Nr. 2, S. 151–158.

33 Bechler, Jäschke, S. 60.

34 Heinrich A. Jäschke, A Romanized Tibetan and English Dictionary, each word being produced in the Tibetan as well as in the Roman character, Kyelang 1866; Ders., A Short Practical Grammar of the Tibetan Language. With Special Reference to the Spoken Dialects, Kyelang 1865.

unklar, ob der Missionar bereits vor oder nach seiner Rückkehr nach Herrnhut konkret daran arbeitete. John Bray vermutet, dass Jäschke plante, die gesamten Gesänge zu übersetzen.[35] Anhand der Beispielsätze seiner Lexika ist sicher, dass er die ganze Sammlung bearbeitet hat. Tatsächlich stellt Jäschkes kurzer Aufsatz „Probe aus dem Legendbuche: die hundert tausend Gesänge des Milaraspa" in der Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft von 1869 nicht nur den ersten deutschsprachigen Zugang zu diesem im tibetischen Kulturraum so bekannten Werk dar – diese knappe Studie mag als der erste nur Milarepa gewidmete wissenschaftliche Beitrag weltweit gelten: Zuvor hatte Milarepa nur marginal kurze Erwähnung bei dem bekannten Jesuiten Desideri und dem ungarischen ‚Vater' der Tibetologie Csoma de Körös gefunden.[36]

Die Arbeit an Milarepas Werken und die kleine Textprobe sind sicher im Kontext von Jäschkes missionarischer Absicht und der Bibelübersetzung mit evangelischer Prägung zu sehen, woraus auch sein erster Ansatz resultierte, bei der Übersetzung „the vulgar tongue" zu gebrauchen.[37] Wobei er sich in der tibetischen Bibel dennoch entschied, keine Dialekte zu nutzen (die weder Standard noch eine Schriftsprache hatten), sondern letztlich die Religionssprache wählte (Tib. chos skad) – aber eben nicht bloß die der kanonischen Übertragung aus dem Sanskrit und anderen indischen Sprachen.[38] Ein Übersetzungsprojekt in eine typologisch wirklich fremde Sprache wie auch der kulturelle Transfer christlicher Begriffe in eine zutiefst vom Buddhismus geprägte Kultur wären auch aus heutiger Sicht ambitioniert – Jäschkes Nachfolger vermutete bei aller Wertschätzung dann auch, dass die noch nicht allgemein verständliche Wortwahl sowohl der Predigten als auch der Bibel ein Hindernis für die Mission

---

[35] John Bray, Language, Tradition and the Tibetan Bible, in: The Tibet Journal 16 (1991), Nr. 4, S. 28–58, hier: S. 30; seine Quelle für die Aussage bleibt allerdings unklar. Zudem ist nicht geklärt, welche tibetische Ausgabe der Gesänge Milarepas Jäschke verwendet hat.

[36] Quintman, The Yogin, S. 11.

[37] Jäschke, Dictionary, S. iii: „My instrument must be, as in the case of every successful translator of the Bible, so to say, not a technical, but the vulgar tongue." Im deutschen Handwörterbuch, welches die Vorlage lieferte, ist der Satz so nicht so finden, es wird aber sinngemäß ausgedrückt.

[38] August H. Francke, Bemerkungen zu Jäschkes Tibetischer Bibelübersetzung, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 51 (1897), Nr. 4, S. 647–657, hier: S. 649. Jäschke gibt schließlich die Gründe für diesen Entschluss an, der eigentlich der protestantischen Auffassung entgegenläuft, wo doch das Wort Gottes für alle verständlich sein solle: Tibeter würden aber der Umgangssprache mit weniger Respekt entgegenbringen, Dialekte würden nicht überall verständlich sein und philosophischere Begriffe seien sowieso nur in der buddhistischen Fachsprache vorhanden (Bray, Tibetan Bible, S. 31).

dargestellt hätten.[39] Damit es nicht zu Missverständnissen kam, hatte Jäschke in seinen Lexika zum Ziel, die Bedeutung der Worte in ihren literarischen Kontexten, Dialekten und Verwendungen möglichst klar und mit Beispielen zu erfassen – und zwar in der autochthonen tibetischen Literatur und nicht in der „classischen“ (womit er die Übersetzungsliteratur meinte).[40] Dies war ein entscheidender Fortschritt in der Lexikographie des Tibetischen. Neben den Quellen, welche seine Vorgänger Isaac J. Schmidt und Schröter benutzt hatten (z.B. *Von den Weisen und Toren*, Tib. *mDzang blun*), waren Leben und Gesänge Milarepas ein wahrer Schatz für die lexikographische Arbeit. In der Tat bemerkt Jäschke in der Einleitung seines Aufsatzes zu Milarepa:

> „Verglichen mit der langweiligen Eintönigkeit und häufigen Geistlosigkeit der dem Buddha selbst in den Mund gelegten Erzählungen des Dsanglun zeichnen sich die des Milaraspa durch Mannigfaltigkeit der Situation und des Inhalts überhaupt, sowie durch anschauliche Lebendigkeit der Schilderung äusserst vorteilhaft aus, und gewähren ausserdem, da sie mitten im Leben des Volkes hervorgewachsen sind, einen Einblick in Denken und Treiben desselben, wie man ihn nicht anderswoher erlangen kann.“[41]

Jäschke fasst Milarepa als historische Person auf und ordnet zurecht sowohl Milarepas Lebensdarstellung als auch sein „Legendenbuch“ (Oberbegriff für *mgur bum*, „gesammelte Gesänge“) der späteren, also autochthonen Phase der tibetischen Literatur zu; und gerade die Verwendung derartiger Stücke macht ja insgesamt die Stärke seiner Sprachforschungen aus. Textgeschichtliche Überlegungen sind allerdings nicht zu finden. Jäschke führt dann beiläufig in die tibetische Grammatik ein; dieser Absatz ist sicher an Prägnanz kaum zu überbieten (und natürlich muss man davon absehen, dass das Tibetische nicht als Ergativsprache aufgefasst wird, was unter Linguisten heute für das klassische Tibetisch als gesichert gilt). Die wiedergegebene Passage ist ein an sich kurzer Gesang, der an die Bewohner von Ragma gerichtet ist. Hier soll kurz ein Beispiel der letzten Zeilen gegeben werden, die auf einen zuvor aufgebauten Vergleich mit der Berglandschaft und deren Fauna und Flora folgen:

> „23. Wenn auf meinem weithin sichtbaren
> 24. Prachtgebirg’ ich alles dieses schau’,
> 25. die vergängliche Erscheinungswelt
> 26. wird zum Gleichniss mir; der Wünsche Lust
> seh’ ich an wie Spieglungsbild der Luft;

---

[39] John Bray, August Hermann Francke’s Letters from Ladakh 1896–1906. The Making of a Missionary-Scholar, in: The Tibet Journal 33 (2008), Nr. 1, S. 3–28, hier: S. 14.

[40] Jäschke, *Handwörterbuch*, S. 1–2.

[41] Jäschke, Probe aus dem Legendenbuch, S. 544.

27 dieses Leben wie ein Traumgesicht;
28. Mitleid flössen mir die Thoren ein;
29. Speis' ist mir der weite Himmelsraum;
30. störungslosem Sinnen lieg ich ob;
31. mannichfach Gedanken steigen auf;
32. der drei Weltgebiete Kreiseslauf
33. wird zum Nichts vor mir! O Wunder gross![42]"

Nach der Übersetzung liefert der Aufsatz hauptsächlich ausführliche grammatischen Analysen, die im damaligen zeitlichen Kontext durchaus als meisterhaft zu bezeichnen sind. Zum Beispiel diskutiert Jäschke wie folgt, woraus einerseits sein Sprachgefühl aber auch das Unverständnis des Ergativs deutlich wird:

> „na-re, ein etwas räthselhaftes Wort. Die Form ist nicht die eines Verbums -, auch die Stellung würde in den meisten Fällen erlauben das adverbiale 'di-skad-du, in solchen Worten, also, dafür zu setzen, dessen Stelle (unmittelbar vor einer direct angeführten Rede) es in den späteren Schriften häufig einnimmt. Dann wäre Schmidts Uebersetzung: er sagt, sie sagen, unrichtig. Sonderbar und unerklärlich bleibt nur dann der Umstand dass es stets den Nominativ des Subjects, nie den Instrumentativ vor sich hat, während das auch hier, wie überhaupt gewöhnlich, hinterher folgende eigentliche Verbum zer-wa oder smra-wa regelmässig sonst das Subject in letzterem Casus mit sich führt. Ein Verbum na-wa, sagen, besteht noch jetzt im gewöhnlichen Sprachgebrauch unter den tibetischen Stämmen der Provinz Kunauer.[43]"

Auch die poetologischen Überlegungen sind recht beeindruckend; Jäschke versucht sogar, für die Metrik eine adäquate Wiedergabe zu finden: „Seltener findet man den um zwei Sylben längeren Vers, dessen ich mich bei dem vorstehenden Uebersetzungsversuch bediente, um einigermassen mit der Zahl der Zeilen Schritt halten zu können, was begreiflicher Weise bei einer Sprache in der fast jede einzelne Sylbe einen eigenen Begriff ausdrückt, besonders schwierig ist".[44] Auch wenn die Bemerkungen noch tastend sind, so beobachtet er korrekt sowohl die Abwesenheit des Reimes wie auch das in metrischen Text übliche Weglassen der Kasusmarkierungen.[45]

Fachausdrücke wurden teils missverstanden: so übersetzt Jäschke beispielsweise wie oben (Zeile 32 der Übersetzung) zitiert khor ba i chos (eigentlich: „die Phänomene des Daseinskreislaufs") schlicht als „Kreislauf", wobei er korrekterweise vermutet, dass chos hier nicht die Standard-

---

[42] Ebenda S. 545.
[43] Ebenda S. 547.
[44] Ebenda S. 549–550.
[45] Ebenda S. 547.

bedeutung „(Buddhas) Lehre“ hat. Er interpretiert das Wort *chos* dann als „Weise“ und nimmt an, man könne „Weise des Kr. für Umschreibung des Begriffs Kreislauf selbst nehmen.“[46] Dem Horizont Jäschkes gemäß, finden sich einige christlich anmutende Termini in der Übertragung, wie „Ew. Hochwürden“ (*rje btsun*), „die Andacht ist gemehrt“ (*dge sbyor phel*).[47] Die entsprechende Phase der Übersetzung kann aus buddhismuskundlicher Sicht auch als „christliche Phase“ beschrieben werden.[48] Während er das Wort *lha* erläutert, demonstriert Jäschke dennoch ein philosophisch korrektes Verständnis der buddhistischen Auffassung von Göttern als eine der sechs Arten von Wesen, die im Daseinskreislauf gefangenen sind.[49] Berücksichtigt man den damaligen Forschungsstand wie auch die missionarische Blickverengung, ist es insgesamt bemerkenswert, mit welch sprachlicher Genauigkeit und welchem Kontextverständnis Jäschke in seinen Erläuterungen vorgeht, die gewissermaßen einen Einblick in seine lexikographische Arbeit bieten. Nur zwei Jahre später erscheint dann 1871 das deutsche Handwörterbuch, zehn Jahre darauf, 1881, die verbesserte englische Ausgabe des Lexikons, die bis heute ein tibetologischer Bestseller ist. Sein großes Ziel, nämlich die Bibelübersetzung, erreicht Jäschke schrittweise, zunächst ab 1860 in Kyelang und dann 1881 von Unger in Berlin gedruckt – nur zwei Jahre vor seinem Tod. Dabei übersetzte er das Neue Testament und aus dem Alten Testament die Bücher Genesis und Exodus.[50]

IV. Rezeption in der deutsch- und englischsprachigen (wissenschaftlichen) Literatur

Das kleine Werk zu Milarepa bereitete gewissermaßen den Boden für die weiterführende Beschäftigung mit diesem so wichtigen Thema: Arbeiten zu Milarepa begannen nach Jäschke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit William W. Rockhill (1854–1914), Graham Sandberg, und Berthold Laufer (1874–1934), wobei die Arbeiten von Laufer als besonders bedeutend gelten können, da sie erstmals längere Übersetzungen am Stück liefern.[51] Francke beschreibt richtigerweise in einer Rezension von

---

46 Ebenda S. 558.

47 Ebenda S. 545. Die Erläuterungen zu den jeweiligen Begriffen (Ebenda S. 547–548) sind hingegen in diesem Fall einleuchtender.

48 Doboom Tulku, Introduction, in: Ders. (Hg.), Buddhist Translations. Problems and Perspectives, New Delhi 1999, S. 1–13, hier S. 2–3

49 Jäschke, Probe aus dem Legendenbuch, S. 551.

50 Francke, Bibelübersetzung, S. 653.

51 August H. Francke, Besprechung von: Berthold Laufer, Milaraspa. Tibetische Texte in Auswahl übertragen von Berthold Laufer, Hagen 1922, in: Orientalische Literaturzeitung 9 (1923), S. 426–429 (es handelt sich um den Nachdruck von Laufers Aufsätzen zu Milarepa aus den Jahren 1901 und 1902). Zu den umfassenden Bei-

Laufers Milarepa-Publikation von 1922 (ein Nachdruck von Werken aus 1901 und 1902):

> „Was nun unsere Kenntnis von Milasraspa anbetrifft, so ist Jäschke, Missionar der Brüdergemeinde, der erste gewesen, der auf die Bedeutung des tibetischen Dichters hingewiesen und zugleich eine Probe in deutscher Übersetzung geboten hat (ZDMG. Bd. XXIII S. 543–558). Nach ihm haben sich mit ihm beschäftigt Rockhill (Proc. AOS 1884, p. CCVIIIff.) und Sandberg (Nineteenth Century, 1899). Dr. Laufer hat uns aber zum erstenmal längere zusammenhängende Stücke geboten, sodaß wir durch ihn zum vollen Genuß Milasraspas geführt worden sind. Wann werden wir wohl einmal das ganze Gur- abum zusammen mit dem Lebenslauf des Dichters in voller Übersetzung vor uns sehen?"[52]

Solche Übersetzungen sollten noch lange auf sich warten lassen – Francke erlebte dies nicht mehr. Laufer erwähnt dann auch Jäschkes Aufsatz in seiner Einleitung.[53] Überhaupt stellt Laufers Beitrag einen echten Fortschritt dar: Er versucht eine erste Datierung der Texte und verwendet weniger christlich geprägtes Vokabular.[54] Francke entwickelt in seiner Rezension von Laufer einen gewissen Enthusiasmus, den man bei Jäschke vermisst:

> „Nein, Milarepa ist ein Vollbluttibeter, der bei aller Begeisterung für den Buddhismus doch als Tibeter zu Tibetern redet und singt. Wie prächtig weiß er die Landschaft seines Heimatlandes zu schildern. [...] Er sieht Wäldermassen, die Rasengründe mit ihren bunten Blumen, um welche Bienen summen. [...] Dies sind einige Bilder aus der Welt des Milarepa [...] Jedem, der das Glück hatte, die frische kühle Luft des ‚Schneelandes' einmal im Gesicht zu spüren, weht dieselbe frische Luft aus den Werken des Milaraspa entgegen."[55]

Ähnliches schreibt Francke über Milarepas Guru Marpa: „Marpa als grober Pädagoge, als wütender drohender Hausherr und dabei doch tief schürfender Philosoph ist eine so außergewöhnliche Figur, das sie es je-

---

trägen zur Ostasienkunde Laufers, vgl. Hartmut Walravens, Berthold Laufer, in: Neue deutsche Biographie, Bd. 13, Berlin 1982, S. 710–711; Ders. (Hg.), Kleinere Schriften von Berthold Laufer. Teil 1: Publikationen aus der Zeit von 1894 bis 1910, Wiesbaden 1976.

52 Francke, Besprechung: Laufer, S. 429.

53 Berthold Laufer, Milaraspa. Tibetische Texte in Auswahl übertragen von Berthold Laufer, Hagen 1922, S. 8.

54 Ebenda, S. 8–9.

55 Francke, Besprechung: Laufer, S. 427.

dem Orientalisten antun muß.[56] Sandbergs Bemerkungen spiegeln gut die Wahrnehmung jener Zeit wieder, in der ein eher romantisches Bild vorherrschte, welches die Grundlage für die entsprechende Prägung des modernen westlichen Buddhismus bildete. Jäschkes und Laufers Beiträge ignorierte er einfach.[57] Motive zu Milarepas Gesängen sind außer den Veröffentlichungen von Laufer um die Jahrhundertwende und deren Nachdruck 1922 im deutschsprachigen Raum erst wesentlich später zu finden: Sieben Gesänge Milarepas sind 1950 vom Münchener Indologen und Tibetologen Helmut Hofmann (1912–1992) bearbeitet worden (der später in Bloomington, Indiana wirke), wobei deren Übersetzung seitens des britischen Forschers David Snellgrove durchaus berechtigt kritisiert wurde.[58] Hofmann dürfte auch der letzte gewesen sein, der Jäschkes kleinen Aufsatz überhaupt erwähnte, bevor er in Vergessenheit geriet.

Eine umfassendere deutsche Wiedergabe der Gesänge aus dem Tibetischen ist im Jahr 1985 erschienen, vollständig übersetzte die Gesänge dann erst Henrik Havlat (publiziert in den Jahren 1996–97), der dies nicht allein aus der Perspektive des Wissenschaftlers, sondern vor allem als Übender des Buddhismus tat.[59] Im Englischen legte C.G. Chang bereits 1962 eine Gesamtübersetzung vor.[60] Derweil wurde Milarepas Leben, das mit seiner Entwicklung vom Mörder durch schwarze Magie zu Tibets bekanntestem Heiligen natürlich einiges an Dramatik bietet, energischer angegangen: Nachdem Bacot 1925 eine erste französische Übersetzung des Lebens vorgelegt hatte und Walter Y. Evans-Wentz die Wiedergabe derselben Hagiographie durch Kaza Dawi Samdub 1928 in Englisch herausbrachte, erschien eine deutsche Übersetzung der Ausgabe von Evans-Wentz im Barth Verlag in der ersten Auflage im Jahr 1937 unter dem Titel, Milarepa, Tibets großer Yogi, das 1971 in dritter, bearbeiteter Auflage erschien. 1978 druckte der Barth Verlag die erste Auflage einer neube-

---

[56] Dies bemerkt Francke in einer Besprechung zu Bacots erster Übersetzung von Milarepas Leben: Bacot, Jaques, le poet Milaraspa, Paris 1925, in: Orientalische Literaturzeitung 10 (1926), S. 890–893.

[57] Graham Sandberg, A Tibetan Poet and Mystic, in: The Nineteenth Century. A Monthly Review, Mar.1877–Dec.1900, no. 46, 272 (1899), S. 613–632.

[58] Helmut Hoffmann, Mi-la ras-pa. Sieben Legenden, München-Planegg 1950. Rezension desselben von D. Snellgrove in: Bulletin of the School of Oriental and African Studies 14 (1952), Nr. 2, S. 396–399. Snellgove beklagt fehlendes Verständnis der Grammatik (la verkannt als Trennpartikel zweier Verben, die Imperativ ausdrücken, Ebenda S. 397) wie auch der Terminologie wie zum Beispiel tshogs drug als „sechs Sinne“ (Ebenda).

[59] Von der Verwirklichung und andere Texte. Übers. von Gerd Göllner, hrsg. und eingeleitet von Franz-Theo Gottwald, Südergellersen 1985; Milarepas gesammelte Vajra-Lieder. Niedergeschrieben von Tsang Nyön Heruka, aus dem Tibet. übers. von Henrik Havlat. Berlin 1996 (Bd. 1), 1997 (Bd. 2).

[60] The Hundred Thousand Songs of Milarepa. Translated by Garma C.C. Chang, New York 1962.

arbeiteten Ausgabe, die 1989 das dritte Mal aufgelegt wurde; 2004 erfolgte die erste Neubearbeitung unter Berücksichtigung des tibetischen Textes.

Während Jäschkes Milarepa-Studien sich nur kurz von Bedeutung war, wurde sein *Tibetan-English Dictionary* zweifelsohne zum angesehensten und langlebigsten Beitrag (es wird bis heute gedruckt). Dieses, wie auch sein deutscher Vorläufer (*Handwörterbuch*), basieren auch auf Studien des Textkorpus des Milarepa, wobei unklar ist, welche tibetische Ausgabe er verwendet hat. In dem damals jungen Forschungsgebiet führende Experten lobten das Vorhaben entsprechend: Schlagintweit hat Jäschkes Lexikon als eines der wenigen brauchbaren Wörterbücher identifiziert und auch Schubert ist voll des Lobes, wenn er, die Qualität der Wörterbücher von Schröter, de Körös, Schmidt, Das und Jäschke vergleichend, zusammenfasst: „Das beste, was bisher auf dem Boden tibetischer Lexikographie geleistet worden ist, stammt – wie jeder Tibetanist bestätigen wird – von Heinrich August Jäschke (17. Mai 1817 – 24. September 1883), der Missionar der Herrnhuter Brüdergemeinde und ein ganz ausgezeichneter Sprachkenner war.“[61]

Insgesamt wurde Jäschke also als Kenner des Tibetischen wie auch als Missionar rezipiert: Sein Ruf als Experte des Tibetischen, vor allem der Dialekte, war unter Wissenschaftlern unangefochten. Der deutsch-russische Forscher Anton Schiefner (gelehrt in Tibetisch, Mongolisch, Finnisch und den kaukasischen Sprachen) war unter anderem ein Pionier der Buddhismuskunde, der sowohl kanonische Erzählungen wie auch Tāranāthas bekannte *Geschichte des Buddhismus in Indien* aus dem Tibetischen übersetzte. Er stand in regem Austausch mit Jäschke und schreibt zum Beispiel über einen Besuch im Sommer 1870:

> „Von Schloss Jägersburg begab ich mich (...) über Halle nach Gnadau, um daselbst aus dem Munde des Missionärs Jäschke die richtige Aussprache der verschiedenen tibetischen Laute kennen zu lernen und zu gleicher Zeit eine Reihe von Fragen aus dem Gebiete der tibetischen Sprache und Literatur zu erledigen. An dem über alle Erwartungen an Kenntnissen und feiner Beobachtungsgabe ausgestatteten Gelehrten, dem ich eine reiche Fülle von Belehrungen verdanke, musste ich den hohen Grad an Bescheidenheit bewundern, die sein ganzes Leben und Wesen durchdringt. (...) Auf Grundlage des von ihm kurz vor der Zeit meines Buches veröffent-

[61] Bechler, *Jäschke*, S. 52 u. 54; Schubert, Johannes, Besprechung zu: Heinrich A. Jäschke, *A Tibetan-English Dictionary. With Special Reference to the Prevailing Dialects*, London 1934, in: Orientalische Literaturzeitung 38 (1935), Nr. 8/9, S. 575–576. Ähnlich enthusiastisch war auch Reichelt, der allerdings auch beim Wörterbuch mitarbeitete: G. Theodor Reichelt, Besprechung zu: Heinrich A. Jäschke, *Tibetan and English Dictionary*, London 1881, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 34 (1880), Nr. 3, S. 582–584.

lichten Prospects lässt sich erkennen, wie Jäschke gerade in der neueren Sprache der Tibeter bewandert ist (...)."[62]

Francke wiederum würdigte Jäschkes Bibelübersetzung, bei der sich Jäschke methodisch an Luther orientierte derweil er versuchte den griechischen ‚Grundtext' des Neuen Testaments möglichst wörtlich wiederzugeben.[63]

Auch in der Öffentlichkeit, im Sinne derjenigen Presserzeugnisse, die über wissenschaftliche Aufsätze in Fachzeitschriften hinausgehen, fand Jäschke sowohl als Missionar wie auch als Autor wichtiger Lexika und Grammatiken Erwähnung. Seine Lexika wurden nicht nur im Börsenblatt des deutschen Buchhandels angekündigt, sondern erfuhren auch bereits Zeit seines Lebens Anerkennung im Magazin für die Literatur des Auslandes.[64] Sein Ableben wurde sogar in den Edinburgh Evening News im Oktober 1883 vermerkt: „A letter from Dresden reports the death a few days ago, at Herrnhut, in Saxony, of Heinrich Augustus Jaeschke, a man universally known among philologists. He was formerly a Moravian missionary in Thibet, and translated the Bible into Thibetan, and also published the first Thibetan lexicon in English and German".[65]

Die Allgemeine Zeitung stellt 1896 unter Mitteilungen und Nachrichten in einem Abschnitt zur Erforschung Tibets fest: „Von den Männern, die ihr Leben tieferer Ergründung der Sprache an Ort und Stelle gewidmet haben, ist am bedeutendsten der hochbegabte Herrnhuter Missionar Heinrich Jäschke, der durch sein großes Wörterbuch eine feste Grundlage für alle zukünftigen Arbeiten geschaffen hat".[66] Noch 1994 fragt die englische Times in der Rubrik „Word Watching" nach „Gompa = a. Palm tree, b. A Tibetan temple, c. A men's hostel", und bezieht sich in der Auflösung wie selbstverständlich auf Jäschke: „A Tibetan temple or

---

62 A. Schiefner, Bericht über eine im Sommer 1870 unternommene Reise, von A. Schiefner, in: Mélanges Asiatiques Tirés du Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Pétersbourg 6 (1873), 291, Nineteenth Century Collections Online <http://tinyurl.galegroup.com/tinyurl/8mwvs4> [15. Jan. 2019].

63 Francke, Bibelübersetzung, S. 653.

64 So zum Beispiel schon seine allererste Fassung des Wörterbuches aus Kyelang in Fertige Bücher u.s.w., in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Leipzig, Nr. 6, 9. Januar 1869, S. 72. Das spätere Handwörterbuch wird bereits lobend erwähnt in einem Artikel: Asien. Sprache und Literatur der Tibeter, in: Magazin für die Literatur des Auslandes, Leipzig 1873, Nr. 28, S. 422 <urn:nbn:de:bvb:12-bsb 10937150–3> [27. Feb. 2019].

65 Art. News, in: Edinburgh Evening News, 9. Okt. 1883, S. 4.

66 Art. Mitheilungen und Nachrichten, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 14. Oktober 1896, S. 6. Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085599-0> VD18 9029596 [21. Jan. 2019].

monastery, from the Tibetan dgön-pa, Jäschke dgon-pa a solitary place, a hermitage“.[67]

V. Schlussfolgernde Bemerkungen

Zuerst ist die anfängliche Rezeption tibetischen Gedankengutes nicht ohne Missionare und nicht ohne China zu denken, und auch spätere Wissenschaftler wie Laufer galten entweder als Experten für Ost- oder Zentralasien oder waren am Buddhismus interessierte Indologen, bevor sich erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts eine Tibetologie als eigenständige Disziplin herausdifferenzierte. Derweil allerdings chinesische Traktate ebenso wie Texte aus dem buddhistischen Kanon seit den missionarischen Anfängen durchaus als übersetzungswürdig betrachtet wurden, ist es bemerkenswert, dass autochthone tibetische Kultur in Gestalt des ‚Vollbluttibeters‘ Milarepa erst recht spät als wissenswert empfunden wurde. Ironischerweise war die Forschung zu Milarepa inspiriert durch Jäschkes Idee einer evangelisch geprägten Bibelübersetzung in der Sprache autochthoner tibetischer Literatur. Die Mission allerdings kann vermutlich als gescheitert gelten: Obwohl in späteren Jahren die Bibelübersetzung gelingt, erlebt Jäschke selbst nach acht Jahren nur zwei Taufen. Unter den getauften befand sich auch der als „gediegener Christ“ bezeichnete Tobgye (sTobs rgyas), der Jäschke bei der Sprachforschung maßgeblich unterstützt hatte. Tobgye nahm sich jedoch zwei Jahre nach seiner Konversion – vermutlich aus Schuldgefühlen aufgrund eines begangenen Ehebruchs – das Leben.[68] Der mit Jäschke zusammenarbeitende Lama Lobsang Chöpel war von der Heiligen Schrift wenig beeindruckt.[69]

Außerhalb des vergleichsweise kleinen Kreises der deutschsprachigen Tibet- und Orientinteressierten, fand Jäschkes Textprobe und vergleichsweise beachtliche Übersetzung kaum Anerkennung, derweil sich mit den Wörterbüchern sein Ruf als Missionar aber vor allem als Philologe und Pionier der tibetischen Sprache sowohl in wissenschaftlichen Kreisen als auch in der weiteren Öffentlichkeit niederschlug. Insgesamt erwähnten Forscher ab den 1950ern wie auch die Allgemeinheit Jäschkes pionierhafte Milarepa-Studie von 1869 nicht mehr, während die wissenschaftliche Rezeption Milarepas jedoch mit Hilfe von Jäschkes Lexika fortgeschrieben wurde. Es fällt zudem auf, dass wirklich populäre Werke zu Milarepa erst nach der Verbreitung des tibetischen Buddhismus in Deutschland, Öster-

[67] Word-Watching, in: Times, 22. Aug. 1994, S. 33, 36. The Times Digital Archive <http://tinyurl.galegroup.com/tinyurl/8mxDL3> [15. Jan. 2019].

[68] Bechler, Jäschke, S. 21.

[69] Bray, A Himalayan Encounter, S. 155–156, Bray hat Quellen des Herrnhuter Archivs genutzt.

reich und der Schweiz erschienen sind – ab dem Ende des 20. Jahrhunderts fluten Übersetzungen und Bearbeitungen den deutschsprachigen Raum. Während aber zuvor nur Laufer und Hoffmann Jäschkes kleinen Aufsatz aus der ZDMG beachteten, hat in der Tat jeder der Forscher und Übersetzter eines seiner Wörterbücher verwendet. Unter den früheren Arbeiten zu Milarepas Schriften sticht Jäschkes Übersetzung zwar nicht durch eine kulturgemäße Wortwahl hervor, aber durch ihre Genauigkeit und Sprachgefühl; sowohl Laufer als auch Hoffmann sind gröbere Fehler unterlaufen. Der bei Jäschke vorherrschende ‚christliche' Übersetzungsstil ist bis vor einigen Jahren in abgeschwächter Form teils noch verbreitet gewesen: So ist zum Beispiel in Steinkellners ausgezeichneter Bearbeitung von Śāntidevas Bodhicaryāvatāra „Sünde" für Sanskrit pāpa (Tib.: sdig pa) gewählt worden.[70]

In der europäischen Literatur im weiteren Sinne, also außerhalb der akademisch oder privat am Buddhismus interessierten Leser, wurde das Motiv Milarepa – ebenfalls erst nach der Popularisierung durch den Buddhismus – ab Ende des 20. Jahrhundert (1997) durch das französische Bühnenstück Milarepa von Eric-Emmanuel Schmitt bekannt, das 2006 ins Deutsche übertragen wurde. Der Komponist Philipp Glass komponierte sogar Songs of Milarepa für Bariton und Orchester.[71] Einer der wenigen fiktionalen deutschsprachigen Werke mit „Tibet" im Titel, bleibt das apokalyptische Denkspiel Winterkrieg in Tibet aus Friedrich Dürrenmatts Spätwerk (1981/1990), wobei „Tibet" hier abermals bloß als Kulisse einer pessimistischen Weltuntergangsvision herhalten muss.[72]

Abschließend lässt sich anhand der vorliegenden Evidenz sicher folgern, dass Jäschkes Aufsatz in Verbindung mit den Lexika, welche die Arbeit zu Milarepa (bis heute) erleichtern, das Feld „Milarepa" zumindest eröffnet hat. Es scheint jedoch, dass er bei allem Interesse an Sprache und Kultur stets Missionar blieb und alles seinem Ziel die Heilige Schrift zu übersetzen unterordnete. Bei oberflächlicher Betrachtung wirken Franckes Beiträge, obgleich seines Herrnhuter Hintergrundes, begeisterter an den Gegebenheiten des tibetischen Kulturraumes (dies genauer zu analy-

---

70 Ernst Steinkellner, Śāntideva, Eintritt in das Leben zur Erleuchtung (Bodhicaryāvatāra). Lehrgedicht des Mahāyāna aus dem Sanskrit übersetzt, Düsseldorf-Köln 1981.

71 Eric-Emmanuel Schmitt, Milarepa, Paris 1997; Ders., Milarepa. Aus dem Franz. von Inés Koebel, Zürich 2006. Philipp Glass, Songs of Milarepa. Für Bariton und Orchester, New York 1997. Die Rezeption vor allem des Lebens von Milarepa in Wissenschaft, Kunst und Populärliteratur wird im Detail beschrieben in Quintman, The Yogin, S. 14–17.

72 F. Dürrenmatt, Der Winterkrieg in Tibet, in Ders.: Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 28: Labyrinth. Stoffe I-III, Zürich 1998, S. 11–170.

sieren, wäre ein eine zukünftige Aufgabe).[73] Jäschke hat so zwar tibetische Texterzeugnisse mit missionarischer Verengung betrachtet und definiert, aber auch die Wahrnehmung autochthoner tibetischer Literatur und Kultur im deutschsprachigen Raum und gar weltweit ermöglicht – es begann letztlich ein transregionaler Austausch, der sowohl die Wissenschaft als auch die Verbreitung des tibetischen Buddhismus im Westen begünstigte. Dabei wird es in Zukunft sicher hilfreich sein, bei weiterführenden Studien den Missionar Jäschke wie auch die Westtibetmission als im weltweiten Netzwerk der Herrnhuter Brüdergemeinde eingebettet zu untersuchen.[74] Auch wäre es wichtig, die Beiträge der stets nur marginal erwähnten tibetischen Gelehrten und ‚Helfer' deutlicher zu hervorzuheben, wie es Bray bereits richtigerweise in seinen Aufsätzen getan hat.[75] Zudem wurde die Rollen der Frauen bei den Missionsvorhaben noch zu wenig berücksichtigt. Es ist schließlich zu hoffen, dass dieser Aufsatz dazu beiträgt, Jäschkes durchaus wirksame aber wenig beachtete Textprobe zu würdigen und die literarisch und transkulturell bemerkenswerten Verflechtungen, die letztlich daraus entstandenen sind, zu beleuchten wie auch Wege für die weitere Forschung aufzuzeigen.[76]

---

[73] Natürlich blieb auch Francke seiner Mission treu, nur scheint eben die Faszination an den Kulturen des Himalaja-Raumes größer als die Jäschkes. Und obwohl er insgesamt nur zwölf Jahre dort verbachte, hat ihn dies laut Bray ein Leben lang geprägt. Detailliertere Analysen zu Franckes Aufenthalt in der Lhadhak-Mission sind zu finden bei J. Bray, August Hermann Francke's Letters.

[74] Vgl. die Analyse von G. Mettele, Weltbürgertum oder Gottesreich. Die Herrnhuter Brüdergemeine als globale Gemeinschaft 1727–1857, Göttingen 2009 und Habermas/Hölzl, Mission global.

[75] J. Bray, A Himalayan Encounter; Ders., August Hermann Francke's Letters from Ladakh.

[76] Vgl. den Ansatz von Annette Werberger, Überlegungen zu einer Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte, in: Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität, hrsg. von Dorothee Kimmisch und Schamma Schahadat, Bielefeld 2014, S. 109–141.

Philologie in Zeiten des Krieges.
Literatur in Joseph Kürschners *China*

Wolfgang Struck

Im Herbst 1901, gut ein Jahr nach der Einnahme und dreitägigen Plünderung Pekings durch ein internationales Expeditionskorps, erschien in Leipzig ein aufwendig produziertes, in großer Auflage verbreitetes Buch, in dem das doppelte, literarisch-ästhetische und imperialistisch-kolonialistische Interesse, das sich um 1900 auf China richtete, auf eigentümliche Weise verschlungen ist: China. Schilderungen aus Leben und Geschichte, Krieg und Sieg. Ein Denkmal den Streitern und der Weltpolitik.[1] Das von dem bekannten Publizisten Joseph Kürschner herausgegebene und von Hermann Zieger verlegte Werk soll zugleich ein Kompendium des zeitgenössischen Wissens über China und eine patriotische Feier der deutschen Rolle während des sogenannten „Boxeraufstands“ sein – eine heterogene Konzeption, die bereits der etwas holprige Untertitel andeutet, der dem schlichten Titel China, unter dem das Projekt ursprünglich firmieren sollte, schließlich angehängt wurde. Unterteilt in drei Abteilungen, „Land und Leute“, „Die Wirren 1900/1901“ und „Erzählendes und Anderes aus und von China“, erschien das Werk ab dem 15. August 1901 zunächst in wöchentlichen Lieferungen, die von jeder Abteilung jeweils einen der in Großquart gedruckten Bogen, also acht Seiten, sowie einen Kunstdruck enthielten. So begann das Werk gleichsam von drei Seiten anzuwachsen, bis zum Weihnachtsgeschäft auch eine vollständige, gut achthundert Seiten starke Buchausgabe vorlag.

Als prominentesten Beiträger konnte Kürschner Karl May gewinnen, dessen Roman Et in terra pax den dritten, der Literatur gewidmeten Teil eröffnete und der schließlich rund zwei Drittel davon einnehmen sollte. Nach den ersten vier Lieferungen stockte jedoch der Versand, und auch als mit einwöchiger Verspätung am Donnerstag, den 26. September 1901 die fünfte Lieferung erschien, sahen sich die Leserinnen und Leser enttäuscht, die auf eine Fortsetzung von Mays Roman warteten, der zwei

---

[1] Joseph Kürschner, China. Schilderungen aus Leben und Geschichte, Krieg und Sieg. Ein Denkmal den Streitern und der Weltpolitik, Leipzig 1901. Zur Entstehung und Publikation vgl. Ekkehard Bartsch, Und Friede auf Erden! Entstehung und Geschichte. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 3 (1972/73), S. 93–122; [Hainer Plaul,] Hermann Zieger und Joseph Kürschner, Briefe über Karl Mays Roman Et in terra pax, in: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 13, (1983), S. 146–196.

Wochen zuvor mitten in einer seiner wenigen spannenden Passagen abgebrochen war: Der amerikanische Missionar Waller hat in Ägypten ein Sakrileg begangen und eine Gruppe muslimischer Pilger in ihrem Glauben verletzt. Im Schatten der Pyramiden von Gizeh wartet er nun darauf, dass diese ihm den Prozess machen. Der Ich-Erzähler und Held des Romans teilt zwar nicht den christlichen Fanatismus des Amerikaners, aber er eilt doch zu Hilfe, um ihn vor dem sicheren Todesurteil zu bewahren. Gerade als eine wilde Verfolgungsjagd in der Wüste ansetzt, ist jedoch mitten im Satz das Ende des vierten Druckbogens erreicht. Als vierzehn Tage später, mit einer Woche Verzögerung, die fünfte Lieferung erscheint, enthält sie nicht, wie erwartet, den fünften Bogen von Mays Roman und damit die Auflösung des drucktechnisch bedingten Cliffhangers.[2]

Ausgeliefert wurde stattdessen der 19. Bogen, und damit sahen sich die Leserinnen und Leser in eine völlig andere literarische Welt versetzt. Buchstaben, die entfernt an chinesische Schriftzeichen erinnern, kündigen Eine altchinesische Novelle mit dem Titel Der Bonze Kay-Tsang an. Eine weitere Erläuterung gibt es nicht, auch keinen Hinweis auf literarischen Kontext, Verfasser und Übersetzer. Unvorbereitet befinden wir uns nun in China, das Mays Protagonisten noch lange nicht erreichen werden:

> „Als Tai-Tsong, von der Dynastie der Tang, die Zügel der Regierung ergriff, erfreute sich das Reich eines tiefen Friedens; die acht Provinzen bezahlten ihre Steuern, und die vier Meere erkannten die Oberherrschaft Chinas an. Eines Tages saß Tai-Tsong auf seinem Thron. Die Bürger und Militärbehörden waren um ihn vereinigt, als der Minister Ouy-Tsching aus der Reihe der Höflinge trat und, sich an den Kaiser wendend, zu ihm sprach: ‚Heut, da die vollkommendste Ruhe wieder im Reiche herrscht, da die acht Provinzen in Frieden leben, wäre es gut, einen allgemeinen Wettbewerb zu eröffnen und die bedeutendsten Gelehrten zu demselben zu berufen.'"[3]

Aber kann das das Land sein, in das jene „Streiter" der „Weltpolitik" aufgebrochen waren, denen Kürschners Publikation ein „Denkmal" setzen will? Die „altchinesische Novelle" führt in ein Land im tiefsten Frieden, ein Land, das seine Gelehrten ehrt und nicht seine Generäle. Über dieses Land sollten deutsche Soldaten herfallen „wie vor tausend Jahren die Hunnen", wie es der deutsche Kaiser in seiner berüchtigten Verabschiedung des Ostasiatischen Expeditionskorps am 27. Juli 1900 gefordert hatte?[4]

---

[2] Kürschner, China, Teil 3, Spalte 64.

[3] Kürschner, China, Teil 3, Spalte 289f.

[4] „Die ‚deutsche Faust' in China", Rede Kaiser Wilhelms II. in Bremerhaven am 27. Juli 1900 („Hunnenrede"), zit. nach Horst Gründer, ... da und dort ein junges Deutsch-

Aufzulösen ist diese Irritation nur in einem Blick auf das gesamte publizistische Projekt, in das *Et in terra pax* und *Der Bonze Kay-Tsang* eingefügt sind. Im Zentrum steht die umfangreiche Darstellung jener hier als „Wirren“ bezeichneten kriegerischen Eskalation, die auf vermeintliche Massaker an christlichen Missionaren sowie die mutmaßliche Ermordung des deutschen Gesandten von Ketteler folgte und in der Besetzung und Plünderung Pekings durch ein europäisch-japanisch-amerikanisches Expeditionskorps im Sommer 1900 kulminierte. Diese Ereignisse bestimmten im Herbst des folgenden Jahres, als Kürschners *China* zu erscheinen begann, noch die Tagespolitik: Das Schlussprotokoll der Friedensverhandlungen zwischen China und den alliierten Mächten wurde am 7. September 1901 unterzeichnet, im gleichen Monat befand sich auch eine sogenannte chinesische „Sühnegesandtschaft“ in Deutschland. Der Bericht darüber bildet das Ende der zweiten, den „Wirren“ gewidmeten Abteilung, und auch der dritte, literarische Teil verweist an seinem Ende darauf mit der Übersetzung eines Gedichts des Prinzen Tschun, des prominentesten Mitglieds der „Sühnegesandtschaft“. Entstanden ist dieses Gedicht, als Tschun in Basel auf die Einreise nach Deutschland warten musste, also nachdem die ersten Lieferungen von Kürschners Werk bereits erschienen waren. Der Tagespolitik stellt Kürschner jedoch in der ersten Abteilung eine weit ausgreifende, enzyklopädische Kulturgeschichte Chinas voran, und auch die dritte Abteilung stellt den während des Feldzugs entstandenen Gelegenheitsdichtungen oder von Kürschner in Auftrag gegebenen Arbeiten deutschsprachiger Autoren und Autorinnen einige Klassiker der chinesischen Literatur gegenüber. So soll Kürschners *China* zugleich den „Streitern“ ein „Denkmal“ setzen, also die deutsche Rolle während des sogenannten „Boxeraufstands“ patriotisch überhöhen, und ein Kompendium des zeitgenössischen Wissens über China sein. Kürschner operiert dabei, zumindest implizit, mit einem weiten Konzept von Wissen, das neben wissenschaftlichem Wissen auch biographisches Erfahrungswissen und literarisches Wissen einschließt: ein Wissen nicht nur über Literatur, sondern auch *der* Literatur. Dass ein solcher Anspruch im zeitgenössischen Kontext nicht ungewöhnlich war, zeigt nicht zuletzt der kurz zuvor entstandene Streit um Kürschners prominentesten Autor, Karl May. Die Heftigkeit, mit der dieser mit dem Vorwurf konfrontiert wurde, seine Romane basierten nicht auf eigenem Erleben, bestätigt, wie sehr diese Abenteuer auch als Quelle des Wissens angesehen wurden – eines Wissens allerdings, das über die von May abgeschriebenen Geographie-Bücher hinausging. Mays Popularität tat der Streit jedoch keinen Abbruch, und so trug sein Name sicher auch zum guten Absatz sowohl der Einzellieferungen als auch des gesamten Bandes bei, von dem insgesamt etwa 100 000 Exemplare

---

land gründen. Rassismus, Kolonien und kolonialer Gedanke vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, München 1999, Dok. Nr. 52, S. 167–169, hier S. 168f.

verkauft wurden – bei einem Preis von 25 Mark ein ziemlich gutes Ergebnis. Werbeanzeigen drucken den Namen Mays und den Romantitel größer als den Namen des Herausgebers und den Gesamttitel. Umso irritierender ist die eigentümliche Unterbrechung, die Herausgeber und Verleger den Fans von May nach vier Wochen zumuten. Zwar ist die häufiger geäußerte Vermutung, der Autor selbst habe die Verzögerung zu verantworten, weil er entweder nicht schnell genug liefern konnte oder Kürschner und Zieger mit dem Gelieferten nicht zufrieden waren, wohl nicht haltbar.[5] Aber die Unregelmäßigkeiten zeugen doch von dem Zeitdruck, unter dem hier produziert wurde. Nicht zu Unrecht befürchteten Herausgeber und Verleger, dass die Welle des China-Interesses ebenso schnell wieder abflachen könnte, wie sie angeschwollen war.[6]

Es ist allerdings auch Ausdruck einer durchaus gewollten Heterogenität, wenn Mays Roman durch die „Ja chinesische Novelle“ unterbrochen wird, die dann ihrerseits abrupt unterbrochen wird, wenn mit der sechsten Lieferung zunächst *Et in terra pax* fortgesetzt wird, bevor die letzte Seite der Novelle nachgeschoben wird (bei etwas sorgfältigerem Umbruch hätte sie auch auf einem Bogen Platz gefunden). Es gehört zur Konzeption des Werkes, dass Mays Roman, die als „chinesisch“ ausgewiesenen Texte sowie weitere deutsche literarische Beiträge alternierend erscheinen. Indem hier die Linearität der Narrationen innerhalb der einzelnen Texte aufgelöst wird, wird die Aufmerksamkeit stärker auf Synchronizität der gleichzeitig erscheinenden Bögen gerichtet, so dass sich Geschichte, Krieg und Literatur noch stärker verzahnen als im ‚fertigen' Buch. So enthält etwa die gleiche Lieferung, in der der Anfang des Bonzen Kay-Tsang seine Vision eines friedlichen Reichs entwirft, die Schilderung der Erstürmung der Taku-Forts, einer der militärischen Höhepunkte der Expedition.

Mit der Verzahnung des Heterogenen schließt Kürschners *China* an Verfahren des Enzyklopädischen an, die sich im Lauf des 19. Jahrhunderts herausgebildet haben. Unter dem Druck eines quantitativ wie qualitativ (durch Ausdifferenzierung der Fachdisziplinen[7]) exponentiell anwachsenden Wissens erscheint die Darstellung des – oder auch nur eines – Ganzen zunehmend problematischer. Paradigmatisch betrifft das enzyklopädische

---

[5] Vgl. Bartsch, Entstehung und Geschichte.

[6] Vgl. zum literarisch-populärkulturellen Kontext Yixu Lü, Die Boxerbewegung in der Popularliteratur. in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900 1901*, hrsg. von Mechtild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin 2007 und Yixu Lü, German Colonial Fiction on China: The Boxer Uprising of 1900, in: German Life and Letters 59 (2006), S. 78–100.

[7] globaler auch von Wissensgebieten, wie sie etwa wissenschaftstheoretische Überlegungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu fassen suchen in Gegensatzpaaren wie „nomothetisch“ und „idiographisch“ (Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaften*, Straßburg 1894) oder von „Natur“- und „Kulturwissenschaften“ (Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaften*, Freiburg 1899).

Lexika, die darauf mit einer Reihe von Aus- und wieder Einlagerungen reagieren. So führt etwa Brockhaus in der Mitte des Jahrhunderts zwei Supplementierungen seines Konversationslexikons ein: den *Bilderatlas*, der dann weitere Supplementierungen erzeugt, etwa die „Erläuterungen zum Bilderatlas“, und *Unsere Zeit*, ein Periodikum, das aktuelle Ereignisse und Entwicklungen, neue wissenschaftliche Erkenntnisse etwa, präsentiert, und damit eine Art zeitlichen Puffer schaffen soll, eine Latenzphase des Wissens, nach der sich entscheiden wird, was in das Konversationslexikon eingehen wird und was wieder vergessen werden kann. Ein Medium, anders gesagt, das das Ephemere operationalisierbar machen soll. Die Heterogenität, in der die Möglichkeit einer Einheit(lichkeit) des Wissens ebenso in Frage steht wie die Übersichtlichkeit, ist nicht zuletzt auch eine mediale: Textwissen, Bildwissen, Kartenwissen treten durch neue Drucktechniken zunehmend in Zirkulationen auf.

Das gilt auch für Kürschners *China*. In seinem Anspruch, das Land in allen Aspekten darzustellen, im Nebeneinander der verschiedenen Textsorten und in deren Supplementierung durch 30 farbige Kunstdrucke, 716 Textillustrationen, zwei Karten und den Notendruck eines von F. Danneberg komponierten Marsches, lässt sich der voluminöse Band solchen enzyklopädischen Projekten zurechnen. Der Totalitätsanspruch führt dazu, dass vieles unverbunden bleibt, nicht nur im ersten und zweiten Teil, also im Wechselspiel von Kulturgeschichte und Krieg, sondern auch zwischen den einzelnen Texten vor allem des dritten Teils. Zumindest potentiell entsteht dabei auch die Möglichkeit, dass sich die einzelnen Teile gegenseitig relativieren, kommentieren und in Frage stellen können.

Für Mays Roman, der schließlich gut zwei Drittel des Literaturteils einnehmen sollte, gilt das bereits für den Titel *Et in terra pax*, der sich nur schlecht in das kriegerische Programm des Bandes einfügt. Noch irritierender ist es, dass May seine Leserinnen und Leser zunächst nach Ägypten führt, und nur mit einem sehr langen Anlauf überhaupt nach China gelangt. Zwar greift auch schon die dramatische Zuspitzung unter den Pyramiden von Gizeh mit dem Konflikt um einen christlichen Missionar ein zentrales Thema der China-„Wirren“ auf, aber May verschiebt es zugleich auf eigentümliche Weise, wenn er arabische Muslime an die Stelle der chinesischen „Boxer“ (der *Yihetuan*, der Kämpfer für Gerechtigkeit und Harmonie, deren religiöse Motivation aus europäischer Perspektive sehr viel schwerer zu verstehen war) setzt, und wenn er deren Handlungen als zwar rigorose, aber durchaus gerechtfertigte und nachvollziehbare Reaktion auf eine gezielte Provokation durch den Missionar erscheinen lässt. Mays chinesische Protagonisten dagegen blicken, ebenso wie sein deutscher Ich-Erzähler, mit Abscheu auf jegliche Art religiösen Fanatismus. Ganz anders die chinesischen Kriegsgegner im zweiten Teil: Gleich eine ganze Reihe von Artikeln sehen in ihrer fanatischen „Feindseligkeit“

gegenüber der christlichen Mission den wesentlichen Kriegsgrund. Und der erste Teil bietet dafür die vermeintlich sachkundige Grundlage, etwa wenn der Pfarrer Max Christlieb konstatiert, Was der Chinese glaubt, sei nichts als der „thörichtste Aberglaube“[8].

Allerdings gibt es in diesem ersten, kulturgeschichtlichen, Teil auch einen Artikel, der Mays kritische Haltung gegenüber den Missionen stützt. Diese würden, so der Sinologe August Conrady, einem gefährlichen Missverständnis aufzusitzen, wenn sie aus der Abwesenheit einer im europäischen Sinne institutionalisierten Religion auf eine unentwickelte Religiosität schließen. Anzunehmen, das Fehlen einer Staatskirche in China schaffe gleichsam eine Leerstelle, die man ohne große Widerstände besetzen könne, verkenne, wie sehr religiöses Denken gerade wegen der fehlenden Ausdifferenzierung in der Totalität der immer auch politischen Kultur verankert sei. Eben deshalb stelle die Mission eine so vehemente Provokation für die gesamte Gesellschaft dar.[9]

Im Unterschied zu vielen selbsternannten Experten, die sich in den ersten beiden Teilen von Kürschners „China“ äußern, ist Conrady tatsächlich ein Kenner chinesischer Kultur. Er gehört zur ersten Generation einer sich institutionalisierenden Sinologie in Deutschland. Studiert hat er Orientalistik, seine Dissertation und seine ersten Forschungsarbeiten liegen im Rahmen der Philologie (alt-) indischer Sprachen, und erst nachdem er 1896 in Leipzig zum außerordentlichen Professor ernannt worden ist, entwickelt er sich, weitgehend autodidaktisch, mit Unterstützung mehrerer in Deutschland lebender Chinesen, zum Spezialisten für chinesische Sprache und Literatur. Damit schafft er selbst die Grundlage dafür, dass in Leipzig schließlich ein Lehrstuhl für Sinologie eingerichtet wird, auf den Conrady dann 1920 als erster Ordinarius berufen wird. Kürschner hätte kaum einen kompetenteren Beiträger für die Artikel über Sprache und Literatur finden können. Aber Conrady ist nicht nur Experte in seinem Fach, er ist seinem Gegenstand zugleich mit einem Enthusiasmus verbunden, der, wie Mays pazifistischer Roman, eigentümlich deplatziert wirkt in Kürschners China. Zweieinhalb Bogen, also 20 der 800 Seiten, hat er zur Verfügung, um in zwei Artikeln Sprache und Schrift sowie Literatur darzustellen; viel zu wenig, wie er wiederholt beklagt, denn: „Die chinesi-

---

[8] Max Christlieb, „Was der Chinese glaubt“, in: Kürschner, China, Teil 1, Spalte 243. Am Beginn des 2. Teils wird für den „Hass“ der Chinesen gegenüber der christlichen Mission noch einmal ausdrücklich „der wahnwitzige Aberglaube, welcher als Zeichen einer niederen Bildungsstufe im Volke herrschte“ verantwortlich gemacht (Teil 2, Spalte 3). Immer wieder angeführt wird vor allem der vermeintliche Glaube der „Boxer“, von Gewehrkugeln nicht verwundet werden zu können.

[9] August Conrady, „Die chinesische Literatur“, in: Kürschner, China, Teil 1, Spalte 303f., 307f.

sche Literatur gehört zu den reichsten, die es giebt".[10] Und das gelte nicht nur quantitativ, in der Reichhaltigkeit der Formen und der Fülle der Texte. Auch qualitativ sei diese Literatur, die sich völlig autonom entwickelt habe, der europäischen nicht nur ebenbürtig, sondern in vielerlei Beziehung überlegen. Es ist der Zwang der Verknappung, der Conrady dazu bringt, gleich am Anfang europäische und chinesische Gelehrsamkeit einander zu konfrontieren. Um Übersicht zu schaffen und die Literatur in ihrer Entwicklungslogik verstehen zu können, schlägt er zunächst eine Periodisierung vor, die europäischen Konventionen entspricht, aber quer steht zu den Klassifikationen, die chinesische Gelehrte selbst vorgenommen haben:

> „Die Chinesen freilich teilen ganz anders ein: in kanonische Bücher (king), Geschichte (ssu), Philosophie (tsu) und Schöne Literaatur (tsip). [...] Aber eine Geschichte der Literatur kann damit nichts anfangen, wenn sie nicht auf alle Übersichtlichkeit und auf die Darstellung der Entwicklung verzichten will."[11]

Das „und" zwischen Übersichtlichkeit und Entwicklung verbirgt, dass es sich hier eigentlich um ein Kausalverhältnis zu handeln scheint. Entwicklung ist die Voraussetzung für Übersicht, die wiederum die Voraussetzung dafür ist, Entwicklungen erkennen zu können. Übersicht also entsteht in der Ausfaltung einer zeitlichen Logik, und, soweit erweist sich Conrady als Darwinist, sie resultiert aus einem Antagonismus oppositioneller Kräfte, der die chinesische Literatur seit ihren Anfängen bestimmt habe. In der frühesten Periode ist er bereits ausformuliert in den beiden berühmtesten Werken, dem Schu-king, dem kanonischen Buch der Urkunden, und dem Schi-king dem kanonischen Buch der Lieder:

> „Dort hören wir die Herrschenden, hier spricht zumeist das Volk; dort ist die graue Theorie, hier das Leben, das China, wie es war, nicht wie es sein sollte [...]; dort der Text, hier die Illustration – und der Kommentar, und oft ein recht bitterer Kommentar."[12]

Als ausgebildeter Philologe weiß Conrady natürlich, dass es erst der „Kommentar" ist, der den Text konstituiert, in der Entscheidung darüber, was Text ist und was nicht, was gelesen werden kann und muss und was als ‚verderbt' ausgeblendet werden muss. So ist es einerseits ein erbitterter Kampf, den die beiden Seiten miteinander führen, die sich in der folgenden, der ‚klassischen' Periode in den Werken von Confucius und Lao-Tsu personalisieren, die aber weit darüber hinaus auf die Opposition von Verstand und Phantasie zugespitzt werden können: „Und in der Tat, ihr stil-

[10] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 299f.
[11] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 302.
[12] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 303.

ler Kampf um Hegemonie [...] hat wohl über ein Jahrtausend gedauert.“[13] Andererseits sind die beiden Seiten als Text und Kommentar immer schon konstitutiv aufeinander bezogen. Und so ist der „Kampf um Hegemonie“, den Conrady hier präsentiert, eigentümlich taoistisch überformt. Jede Vereinseitigung erzeugt das Begehren nach dem Gegenteil, und so kann der Kampf nicht durch Überwindung des einen durch das andere entschieden werden, sondern er bleibt ein ständiges Aushandeln und Ausbalancieren, in dem alle Versuche, eine Seite gewaltsam zu unterdrücken, durch deren um so vehementeres Wieder-Emporkommen konterkariert werden. Die letzte, immerhin seit knapp eintausend Jahren andauernde, Epoche beschreibt Conrady dann allerdings, nun durchaus im Einklang mit gängigen China-Stereotypen, als „Periode der Erstarrung“. Der Grund dafür liege darin, dass durch Ausdifferenzierung vielfältiger Gattungen und Formen der Antagonismus gleichsam aufgeweicht und in seiner produktiven Entfaltung behindert würde. Allerdings gelte das nur für eine Gesamtschau; gerade in populären Genres wie dem Roman sei er weiterhin wirksam, so dass diese auch in der „Periode der Erstarrung“ eine erstaunliche Dynamik und Produktivität entwickeln.

In der Gegenwart aber sieht Conrady nun die Möglichkeit, dass der alte Antagonismus in der Begegnung Chinas und Europas auf ungeahnte Weise produktiv werden könnte – zum gegenseitigen Nutzen. Aus dieser Hoffnung leitet er ein bemerkenswertes Fazit ab:

> „Darum sind die Aussichten auf eine Verständigung Chinas mit dem Abendlande, auf eine Kulturbeeinflussung durch das Abendland, doch wohl nicht hoffnungslos. Aber sie wird, wenn sie dauernd sein soll, wohl nicht durch den Handel, nicht durch Opium, Tabak, baumwollene Regenschirme und Kanonen und was man sonst jetzt öfters unter europäischer Kultur versteht, und gewiß nicht auf der weder würdigen noch auch sehr sichern Basis des *oderint dum metuant* vollzogen werden können.“[14]

Mit dem aktuellen militärisch-ökonomischen Handeln wird hier auch ein dem römischen Kaiser Caligula zugeschriebener Gemeinplatz der lateinischen Topik zurückgewiesen. ‚Sie mögen mich hassen, wenn sie mich nur fürchten‘: das ist in einer Zeit, wo noch so gut wie jeder europäische Politiker in genau dieser rhetorischen Tradition seine Ausbildung erfahren hatte (und auch Mays Roman knüpft ja mit seinem lateinischen Titel, der erst für die Buchausgabe eingedeutscht wurde, an diese Bildungstradition an), auch ein Hinweis darauf, wie sehr diese Tradition eine Herausforderung oder ein Gegengewicht benötigt. Das zur Verfügung zu stellen – und somit eine Basis für eine wirkliche Verständigung zu liefern – wird

[13] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 311.
[14] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 324.

> „durch die Litteratur, als Zweck und als Mittel, geschehen müssen. Der Chinese muß die europäische Literatur kennen lernen! [...] Umgekehrt müssen aber auch wir uns bemühen, dem Chinesen dorthin zu folgen, wo er seine Ideale niedergelegt hat: eben in seine Litteratur. Dann werden vielleicht beide Teile allmählich ihren Kulturstolz dem anderen gegenüber in die Tasche stecken und einander wenn nicht verstehen, so doch achten lernen. So und nur so wird ein wahrhaft sittliches Verhältnis und damit die Grundlage dauernder Beziehungen geschaffen und so schließlich erreicht werden, worauf die Entwicklung der letzten dritthalbtausend Jahre hüben und drüben hingezielt hat: die Zusammenfassung der Welt zu einer Kultureinheit.“[15]

Den eigenen „Kulturstolz“ „in die Tasche stecken“: das bedeutet sowohl, ihn – vorübergehend – zu vergessen und sich der fremden Kultur unbefangen zu nähern, als auch, ihn mit auf die Reise zu nehmen. Das Medium für diese beiden Operationen sind Übersetzungen. Conrady geht dabei von einem weiten Begriff des Literarischen aus, der philosophische, politische, moralische, didaktische und schließlich auch wissenschaftliche Schriften ebenso einschließt wie Dichtung im engeren Sinn. Berufen kann er sich dabei nicht zuletzt auf die chinesische Literatur selbst, die eigentümliche – eigensinnige – Klassifikationssysteme und Taxonomien entwirft. Zwar schließt sich Conrady diesen keineswegs einfach an – wie schon bei der von ihm vorgeschlagenen Periodisierung und dem ihr zugrundeliegenden entwicklungslogischen Denken gesehen werden konnte, die er der chinesischen Einteilung entgegensetzt. Und gelegentlich registriert er auch mit einem gewissen Unmut, wie vertraute Grenzen aufgelöst werden,

> „wobei öfters das charakteristische Nebeneinander von Wichtigem und Unwichtigem zu beobachten ist [...]: ‚Der Knabe schaue immer nur, was ohne Trug ist (Rechtschaffenheit). Der Knabe unter fünfzehn trage nicht Pelzjacke noch Schurz; wenn er steht, so sei es gerade und korrekt, nicht höre er mit geneigtem Kopfe.‘“[16]

Ethik und Etikette, Form und Wesen, Innen und Außen, groß und klein, Phantasie und Phantastik: all das scheint bei ‚den Chinesen‘ auf eine irritierende Weise vermischt. Conrady ist jedoch weit davon entfernt, die Irritation als hermeneutisch aufzulösendes Problem zu verstehen, sondern er sieht gerade darin den Reiz in der Begegnung mit Fremdem. So etwa in seinem Urteil über den Roman:

> „Die Zahl der Episoden, Ereignisse und Abenteuer ist Legion: Epidemien, Turniere, Theaterschilderungen, buddhistische Bräuche,

---

[15] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 324f.

[16] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 303, 308.

> dazwischen allerlei Intriguen, dann wieder Abenteuer mit Räubern, Tigern, Feen und Dämonen – das alles löst sich in buntem Wechsel ab. Trotzdem ermüdet die Aufmerksamkeit nicht.[17]

Die Entdifferenzierung, die, wie Conrady herausstellt, nicht auf dem Unvermögen beruht, zu unterscheiden, sondern sich aus der Perspektive derer ergibt, die anders unterscheiden, erzeugt überraschende Einsichten. Laut Conrady ist eines der Grundprinzipien der chinesischen Literatur das des Vergleichs, das so weit entwickelt sei, dass ihm ungeübte Leserinnen und Leser nur schwer zu folgen vermöchten, das aber nicht nur reizvoll, sondern auch intellektuell stimulierend zu sein vermag, wenn man bereit ist, sich ihm zu überlassen. So leitet er etwa die aus der ‚ältesten Periode‘ der chinesischen Literatur stammenden dämonischen Mensch-Tier- oder Mensch-Pflanze-Hybride gerade aus einer besonders genauen Beobachtung der Natur ab, die wiederum aus praktischer Erfahrung stammt:

> „Aber es ist ganz speziell die Art eines Volkes, das ganz mit der Natur lebt, eines Bauernvolkes; und vielleicht kein Bauernvolk, uns Deutsche ausgenommen, hat das so innig gethan und sie so fein und liebevoll beobachtet, wie die Chinesen. Besonders das Tierleben ist ihnen ein unerschöpflicher Quell solcher Vergleiche.“[18]

Dichtung ist Beobachtung, aber eine Beobachtung, die aus Praxis entsteht und sich nicht in wissenschaftlicher Beschreibung manifestiert.

Damit ist dann doch ein gewisser Rahmen abgesteckt, in dem auch *Der Bonze Kay-Tsang* zur Geltung kommen könnte. Für die Abonnenten allerdings kommt Conradys Artikel zu spät: er erscheint erst mehrere Wochen nachdem sie sich unvermittelt mit der „altchinesischen Novelle“ konfrontiert gesehen haben. Aber auch im ‚fertigen‘ Buch ist der Bezug nur sehr vage herzustellen. Conrady hat viel zu wenig Raum, um auf einzelne Texte einzugehen, und insbesondere die modernere Literatur, der *Der Bonze Kay-Tsang* zuzurechnen ist, behandelt er nur sehr kursorisch.

So erfährt man nicht, und hat im Kosmos von Kürschners *China* auch keine Chance zu erfahren, dass es sich bei *Der Bonze Kay-Tsang* um eine Episode aus dem Roman *Xi You Ji* [*Die Reise in den Westen*] von Wu Cheng‘en handelt, einem der berühmtesten chinesischen Romane aus der Zeit der Ming-Dynastie, dem 16. Jahrhundert.[19] Die deutsche Fassung bei Kürschner folgt weitgehend einer 1839 erschienenen französischen Über-

---

[17] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 320.

[18] Kürschner, China, Teil 1, Spalte 306.

[19] In deutscher Übersetzung: *Die Reise in den Westen. Ein klassischer chinesischer Roman*, mit 100 Holzschnitten nach alten Ausgaben, übersetzt und kommentiert von Eva Lüdi Kong, Stuttgart 2016. Eine Einführung bietet das Nachwort, S. 1285–1319.

setzung dieser Episode von Théodore Pavie, dort ausgewiesen als „episodé des roman bouddhique Sy-Yeon-Ky, Voyage dans l'Ouest"[20] Den Leserinnen und Lesern von *China* bleibt dieser Kontext verborgen, und so haben sie auch kaum eine Möglichkeit, eine Verbindung zu Conradys knappen Bemerkungen zum Roman herzustellen. So bleibt ihnen nur, wie Sebastian Schmitt im Hinblick auf eine weitere „altchinesische Novelle", *Der Wandschirm*, konstatiert, der Vergleich mit europäischen Mustern, den die Klassifikation als Novelle nahelegen würde. Die Abweichung von dieser literarischen Norm könne dann aber nur als Defizit wahrgenommen werden:

> „*Der Wandschirm*, eine so deklarierte ‚altchinesische Novelle' ohne genannten Autor, evoziert die eigenen literarischen und erzählerischen Mängel – wie die innere Inkohärenz zwischen den zwei Erzählungen oder dem stockenden Handlungsaufbau durch nachgeschobene Informationen – nicht in seiner Verfasserinstanz aufzuspüren, sondern in der minderwertigen chinesischen Kunsttradition. Die ‚altchinesische Novelle' muss in der europäischen Genretradition, in deren Erbe die Bezeichnung sie stellt, zwangsweise durch ihre dilettantische Machart unterliegen."[21]

Der Eindruck, dass es sich bei den ‚altchinesischen Novellen' um triviale Volkspoesie handele, wird vermutlich noch dadurch gesteigert, dass die zwei Erzählungen, die *Der Wandschirm* ohne recht erkennbare narrative Motivation zusammenfügt, nahezu die gleiche Geschichte präsentieren. Und noch dazu ist eben diese Geschichte den Leserinnen und Lesern bereits in *Der Bonze Kay-Tsang* begegnet: Ein junger, frischverheirateter Beamter wird mit einem hohen Amt in einer entfernten Provinz betraut, auf der Reise dahin jedoch von Schiffern, denen er sich anvertraut hat, ausgeraubt und, so scheint es, ermordet; seine Frau bleibt in der Gewalt der Banditen. Erst nach Jahren können die Übeltäter überführt und ihrer Bestrafung zugeführt werden. Die Frau wird befreit und schließlich mit ihrem Mann, der überraschenderweise überlebt hat, wiedervereinigt. In dreimaliger Wiederholung verfestigt sich hier zunächst offenbar ein Stereotyp, das auch aus zeitgenössischen Reiseberichten vertraut ist: die Klage über die Unsicherheit des Reisens in China. Wenn schon für chinesische Beamte nicht erkennbar ist, dass diejenigen, in deren Obhut sie sich vertrauensvoll begeben, eigentlich Schurken sind, wie müssen sich dann erst europäische Reisende fühlen? Auch die Korruptheit und Inkompetenz des Gerichtswesens, dem erst auf die Sprünge geholfen werden muss, bevor es zur Überführung und dann umso grausameren Bestrafung der

---

[20] Théodore Pavie, *Choix de Contes et Nouvelles. Traduits du Chinois*, Paris 1839, hier: „Avertissement", o.S.

[21] Sebastian Schmitt, *Die Poetik des chinesischen Logogramms. Ostasiatische Schrift in der deutschsprachigen Literatur um 1900*, Bielefeld 2015, S. 92f.

Schuldigen kommen kann, gehört zu den Stereotypen des europäischen China-Diskurses. Die dabei immer wieder betonte Grausamkeit der Körperstrafen wird auch in den Illustrationen zu beiden Geschichten hervorgehoben. So gelesen, scheinen die „chinesischen“ Texte also selbst jenes europäische ‚Wissen‘ zu bestätigen, demzufolge China – ganz im Gegensatz zu dem am Beginn von Der Bonze Kay-Tsang ausgerufenen Frieden – ein von Unsicherheit und Gewalt zerrissenes Land ist. Betroffen sind davon Fremde und Einheimische gleichermaßen, und so scheinen die ‚Novellen‘ die ‚fortschrittlichen‘ Mächte des Westen geradezu zu einem imperialistisch-interventionalistischen Handeln aufzurufen.

Allerdings könnte man die Geschichten auch so lesen, dass die Überfallenen auch ohne äußere Eingriffe in ihrer Not nicht allein bleiben. Sie finden Hilfe, eine neue Heimat, und am Ende auch Gerechtigkeit. Zu den helfenden Instanzen gehören arme Landleute ebenso wie reiche Händler, Gelehrte und Regierungsvertreter, Nonnen und Mönche, aber auch nichtmenschliche Akteure: Tiere, Naturgottheiten, Dämonen, Geister. Hier, in der unterschiedlichen Ausgestaltung dessen, was schließlich zu einem versöhnlichen Ende führt, unterscheiden sich die drei Erzählungen nun so grundlegend, dass darin wohl auch das Motiv für das Neu-Erzählen zu suchen sein könnte.

In Der Bonze Kay-Tsang ist es ein Wassergott, der „Drachenkönig“, der den Protagonisten rettet, weil dieser zuvor einem besonders schönen Fisch das Leben geschenkt hatte. Auch der Sohn des Protagonisten, den seine Frau zur Welt bringt, als sie schon in der Gewalt der Räuber ist, und der später, nachdem er von Mönchen erzogen worden ist, zum titelgebenden Bonzen wird, überlebt nur, weil ein Geist die Mutter gewarnt hatte. Einen solchen Einbruch des Wunderbaren in eine zunächst realistisch erscheinende Handlung kann man natürlich wiederum in jenes von Schmitt konstatierte Programm einreihen, „die chinesische Kultur und Bevölkerung auch künstlerisch zu diffamieren“.[22] Der „Drachenkönig“ wäre dann Ausdruck des gleichen Aberglaubens, der auch der „Boxer“-Bewegung unterstellt wurde. Ästhetisch wäre die „chinesische Novelle“ damit eher der ‚einfachen Form‘ des Volksmärchens als der Kunstform der Novelle zuzurechnen. Wenn man aber näher hinsieht, dann unterscheidet sich die Interaktion menschlicher und nichtmenschlicher Akteure in dieser wie auch in anderen chinesischen Geistergeschichten von dem Wunderbaren europäischer Volksmärchen. Das ist jedenfalls die Überzeugung Martin Bubers, der eine Sammlung solcher Geschichten herausgegeben hat:

> „Etwas zog mich an ihnen an, was Erzählungen dieser Gattung bei keinem anderen Volke in diesem Maße besitzen: die Atmosphäre von Vertrautheit und Übereinstimmung. Dämonen werden hier

[22] Schmitt, Die Poetik des chinesischen Logogramms, S. 84.

> von Menschen, Menschen von Dämonen geliebt und besessen [...]. Die Ordnung der Natur wird hier nicht durchbrochen sondern erweitert: nirgends stockt die Fülle des Lebendigen, und alles Lebendige trägt den Samen des Geistes. Nicht allein in Tieren, Pflanzen und Gestein erblüht das Dämonische und will sich zur Menschengestalt wie zu einer Frucht verdichten: was deine Hand verfertigt hat, begehrt zu atmen und sich Atmendem zu vermählen; was dein Sinn erdacht hat, regt und reckt sich als ein Wirkliches in die Sichtbarkeit hinein [...]. Dieses Volk [...] hat in seinen Geistergeschichten ein Lied der verschwisterten und verliebten Elemente ersonnen, ein Lied für Götter und Menschen.[23]

Nicht nur vom europäischen Märchen, sondern auch von der Phantastik grenzt Buber die chinesischen Geistergeschichten ab. Dass menschliche und nichtmenschliche – und das heißt gleichermaßen natürliche, dämonische und göttliche – Akteure nicht nur nebeneinander auftreten, sondern auch die gleichen narrativen Funktionen übernehmen können, zeugt von einer Kultur, die sich selbst und ihr Verhältnis zur Natur anders definiert als es in den um 1900 in Deutschland geführten wissenschaftstheoretischen Debatten geschieht.[24] Was im Kontext einer klaren Grenzziehung zwischen Natur und Kultur – und ihren jeweiligen Wissenschaften – nur als Angriff auf die Vernunft erscheinen kann, tritt in der chinesischen Literatur mit der „Magie des Selbstverständlichen"[25] auf. Ganz ähnlich wie Conrady lässt sich auch Buber von einem Eigensinn der chinesischen Literatur zugleich irritieren und faszinieren, der vor allem darauf basiert, vertraute Klassifikationen in Frage zu stellen und das Unvereinbare zusammenzubringen: ein „Lied der verschwisterten und verliebten Elemente". Zumindest für eine Reihe deutscher Intellektueller, unter anderem Bertolt Brecht und Alfred Döblin,[26] hat Buber mit seinem Versuch, dieses Lied einem deutschen Publikum nahezubringen, die von Conrady skizzierte Rolle eines Übersetzers eingenommen. Dabei hat Buber sich selbst mehr als Vermittler denn als Übersetzer gesehen. Die deutschen Fassungen, so stellt er gleich zu Beginn seiner Einleitung klar, wären nicht entstanden ohne „die freundliche Unterweisung des Herrn Chingdao Wang"[27].

Kürschners *China* zielt auf ein anderes Publikum, eines, das sich von einer eigensinnigen Fremdheit weder faszinieren noch unterweisen lassen, sondern in erster Linie in seinem eigenen imperialen Machtanspruch be-

---

[23] Martin Buber, *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten*, Frankfurt a.M. 1916, Vorwort, S. IXf.

[24] Vgl. Fn. 7.

[25] Buber, Chinesische Geister- und Liebesgeschichten, S. IX

[26] Wolfgang Bauer: Die Rezeption der chinesischen Literatur in Deutschland und Europa, in: Klaus von See (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Bd. 23: Ostasiatische Literaturen. Hg. v. Günther Debon. Wiesbaden 1985.

[27] Buber, Chinesische Geister- und Liebesgeschichten, S. IX.

stätigt sehen will. Die meisten Texte bringen das nicht nur inhaltlich zum Ausdruck, sondern auch dadurch, dass sie sich auf ein Wissens berufen, das auf eigener Erfahrung und europäischen, nicht aber chinesischen Quellen beruht. Auch in dieser Hinsicht bildet *Et in terra pax* eine Ausnahme. Zwar basiert auch Mays China, wie die fremden Kulturen aller seiner Abenteuerromane, vor allem auf einem soliden Bibliothekswissen, aber als Sprachrohr solchen Wissens fungiert diesmal nicht in erster Linie der deutsche Protagonist und Ich-Erzähler. Stattdessen entfaltet sich das Wissen – und über weite Strecken auch die Narration – in Dialogen, in denen sich der Erzähler und weitere europäische Figuren einer Gruppe ebenso geheimnisvoller wie gebildeter Chinesen annähern. Mehr als allen anderen Helden Mays gelingt es diesem Erzähler, seinen „Kulturstolz“ in die Tasche zu stecken und sich von seinen chinesischen Reisebegleitern faszinieren zu lassen – ein Erziehungsprozess, der nahezu parodistisch gespiegelt wird in einer Nebenfigur, einem (über-)patriotischen Engländer, der zum demütigen Bewunderer Chinas konvertiert. Natürlich spricht damit nicht ‚China‘, aber wenn ausgerechnet May so sehr von dem von ihm vertrauten Schema des souveränen europäischen Erzähler-Helden abweicht, dass letztlich gar keine Abenteuer-Erzählung mehr zu Stande kommt, dann stellt das wohl auch das selbsternannte Expertentum in Frage, das die meisten Artikel der ersten und zweiten Abteilung bestimmt.

In der dritten, der literarischen, Abteilung findet sich jedoch ein kurzes, nur sechs Verse umfassendes Gedicht, das sich der verschlungenen Frage der Verfasserschaft widmet und zugleich ein „Lied der verschwisterten und verliebten Elemente“ sein könnte:

> Mond in der Kammer
>
> Nach Li-tai-po
>
> Meinem Lehrer Herrn Kuei-Lin in Peking
> Hell liegt der Mondschein vor meinem Bette
> Als wenn die Erde weiß mit Schnee bedeckt sich hätte.
> Ich hebe mein Haupt empor: der Mond steht klar und rein.
> Mein Haupt ich senke
> Und dein gedenke
> Ich, Dorf, du kleine Heimat mein.
>
> Otto Julius Bierbaum.[28]

Als Verfasser ist Otto Julius Bierbaum genannt, der sich aber im Untertitel – „Nach Li-tai-po“ – wie Buber als Nachdichter zu erkennen gibt, und zugleich als Schüler, der mit der Zueignung – „Meinem Lehrer Herrn

28 Kürschner, China, Teil 3, Spalte 369. Zu Bierbaums zwei Jahre zuvor erschienener Erzählung *Das Schöne Mädchen von Pao* vgl. Schmitt, Die Poetik des chinesischen Logogramms, S. 19–24, 265–279.

Kuei-Lin in Peking“ – sowohl seinen Lehrer als auch die durch diesen vermittelte Kultur würdigt. Während also die paratextuelle Rahmung ein relationales Gefüge von ‚China‘ und ‚Deutschland‘ herstellt, entfaltet der Text selbst ein Verhältnis von Natur und Kultur und illustriert damit das von Conrady unter dem Stichwort des „Vergleichs“ beschriebene hochentwickelte Naturverständnis der chinesischen Literatur. Am Anfang steht eine Reflexion (des Mondscheins auf dem Boden eines Zimmers), die einen ‚als ob‘-Ausdruck erzeugt, der ein anderes Naturbild auf den Boden des Zimmers projiziert. Dieses ‚als ob‘ wird dann in zwei entgegengesetzte Richtungen aufgelöst: im Blick nach oben und außen, auf den Mond, der nun als Naturphänomen ‚klar und rein‘ vor Augen steht, und dann im Blick nach innen, in das Gedenken von etwas – „Heimat“ –, das offenbar abwesend, verloren ist. Assoziationen deutscher Romantik sind hier sicherlich nicht zufällig, so folgt etwa Eichendorffs „Mondnacht“ einer ganz ähnlichen, doppelten Bewegung, die ein anfängliches ‚als ob‘ in die entgegengesetzten Richtungen einer realistischen Naturbeobachtung und deren sehnsüchtiger Überformung in Richtung einer transzendenten Heimat weiterentwickelt. Auch das trägt dazu bei, dass Li-tai-pos sechs kurze Verse in Bierbaums Nachdichtung auf knappstem Raum das komplexe Bild einer Literatur entstehen lassen, in der die Miniatur, die Vignette, das Detail – Conrady spricht hier von „Stilleben“[29] – mit dem All vermittelt ist und dabei etwas An- und etwas Abwesendes zugleich festzuhalten vermag.

Denkbar knapp ist allerdings auch der Raum, den das Layout dem Gedicht zugesteht. Während die meisten Gedichte durch größere Drucktypen, Illustrationen und manchmal sogar eine die Spalten überschreitende Zentrierung hervorgehoben sind, ist Mond in der Kammer an den unteren Seitenrand gedrängt, wo es eine Lücke im Umbruch zwischen zwei längeren Erzähltexten füllt und so den Titel der folgenden Novelle Das Mandaringewandt von Clara Eysell-Killburger an den Anfang einer neuen Spalte rücken lässt. Gegenstand der Novelle ist ausgerechnet das Begehren nach kultureller Kriegsbeute: die Protagonistin wünscht sich ein „Mandaringewandt“, das ihr Verlobter, ein Artillerieleutnant, vom Feldzug mitbringen soll. Dieser Wunsch erscheint zwar als absurde Verkennung der politisch-militärischen Realität, aber, wider Willen, beschreibt er doch den aneignenden Gestus, der Kürschners Projekt selbst prägt. Vom Groß- ins kleinbürgerliche Millieu übersetzt, taucht das gleiche Motiv noch einmal auf in einem unmittelbar auf Das Mandaringewandt folgenden Gedicht:

29 Kürschner, China, Teil 1, Spalte 314.

Füsilier Schulzes Lina   Linas Traum

Auf dem Kopf den Tropenhut
Zog der Schatz nach China.
Von ihm träumend lieblich ruht
Auf dem Lager Lina.

Und ihn sieht in vollem Glanz
Das geliebte Wesen,
Wie er um den Siegerkranz
Kämpft mit den Chinesen.

Fünfe links und fünfe rechts
Zerrt er an den Zöpfen
In der Hitze des Gefechts,
Um sie dann zu köpfen.

Oder sollt geneigt er sein,
Mal Pardon zu geben?
Er Pardon? Fällt ihm nicht ein!
Allen geht's ans Leben.

Was wohl bringt der Schatz zurück
Wenn er kommt aus China?
Eine Tasse, drauf – o Glück! –
Steht: „Für meine Lina."

Und so stürmt er kämpfend vor.
Der geliebte Krieger.
Bis zu Peking durch das Thor
Ein er geht als Sieger.

Nun um China ist's gethan,
Freut euch, tapfre Leute!
Das gesamte Porzellan
Wird des Siegers Beute.[30]

Der Verfasser ist Johannes Trojan, langjähriger Chefredakteur der Satirezeitschrift Kladderadatsch. Er bedient sich auch in seinem Lina-Gedicht der Form satirischer Gebrauchslyrik, die er beherrscht und die sich mit gleicher Infamie beispielsweise gegen Sozialdemokraten oder Juden richten konnte – das heißt, gegen alle, die sich nicht den alldeutschen Vorstellungen idealen Deutschtums fügten, dem sich der Kladderatsch ebenso verschrieben hatte wie Kürschners China. Innere wie äußere Gegner werden diffamiert auf eine Weise, die die Angegriffenen nicht nur in ihrem Wert herabsetzt, sondern zugleich jede Möglichkeit eines Dialogs unterbindet, eines Interesses daran, ‚wie es wirklich gewesen'. Eine ‚Antwort' auf solche Infamie ist schlicht unmöglich. Was soll man schon erwidern

[30] Kürschner, China, Teil 3, Spalte 377f.

auf die Vorstellung, ein deutscher Krieger könne mal eben so zehn chinesische Männer, „Fünfe links und fünfe rechts“, an den Zöpfen packen – und „köpfen“. Trotz, oder vielleicht gerade aufgrund seiner Abstrusität konnte dieses Bild zum Topos werden, der auch in Illustrationen wiederkehrt und noch fünfzehn Jahre später im vermeintlichen Tatsachenbericht über die Flucht eines deutschen Offiziers aus dem belagerten Tsingtau fortlebt.[31] Auch Felix Dahn – immerhin einer der meistgelesenen deutschen Schriftsteller und als Historiker und Autor historischer Romane explizit mit der Vermittlung von Wissen beschäftigt – hat etwas zum Wissen über die chinesischen Zöpfe beizutragen: „So ein Chinese ist ein rechter Schweinpelz: Nie wäscht er sein Gesicht, nur seinen Zopf.“[32] Für Trojans Lina mag es immerhin tröstlich sein, dass zumindest die Zöpfe gewaschen waren, die ihr geliebter Füsilier sich gegriffen hat. Zugleich zeigt sich hier jedoch, wie nahe Geschmacklosigkeit und offene Brutalität zusammenliegen – in dem Reim nämlich, der auf das Greifen der Zöpfe das Köpfen folgen lässt. Wie soll man diesen mörderischen Soldatenwitz in Dialog bringen mit dem Topos, der immer wieder den chinesischen Gegnern eine besondere Grausamkeit zuschreibt?[33]

Das also ist der Rahmen, in dem sich die wenigen Texte zu behaupten haben, die sich bemühen, ihren „Kulturstolz“ in die Tasche zu stecken. Mandaringewandt und Porzellantasse – mit deutscher Widmung – definieren die Funktion, die auch die chinesischen Texte einzunehmen haben. Besonders drastisch zeigt sich das bei dem *Trost in der Fremde* des Prinzen Tschun. Am Ende des dritten Teil platziert, korrespondiert das Gedicht dem Bericht über *Die chinesische Sühnegesandtschaft in Deutschland* gegen Ende des zweiten, militärisch-politischen Teils. Diese von der deutschen Regierung erzwungene, von dem Prinzen geführte „Sühnegesandtschaft“ sollte in erster Linie der Demütigung der ‚besiegten‘ Gegner dienen – was übrigens auf eine etwas groteske Weise schon im Druckbild zum Ausdruck kommt, das die Adresse Tschuns an den deutschen Kaiser in deutlich kleinerer und dünnerer Type setzt als den normalen Text, die Antwort Wilhelms dagegen größer und in Fettdruck.[34] Die gleiche Wirkung hat auch der Abdruck des melancholischen, mehr an sich selbst als

---

[31] Vgl. die Illustration zu Gotthelf Hoffmann-Kutschkes Lied „Der alte Kutschke an seine Kameraden in China“ (Kürschner, *China*, Teil 3, Spalte 442f.); Gunter Plüschow, *Die Abenteuer des Fliegers von Tsingtau*, Berlin 1916.

[32] „Bayrischer Hunnenbrief“, in: Kürschner, *China*, Teil 3, Spalte 313–314.

[33] In Kürschners *China* ist etwa am Beginn des 2. Teils die Rede ist von „der unmenschlich grausamen Veranlagung der Chinesen“: „In Europa macht man sich überhaupt keinen Begriff von der bestialischen Rohheit, mit der dieses Volk seine Blutgerichte durchführte.“ (Kürschner, *China*, Teil 2, Spalte 4, 10). Ausführlich geht auch der Artikel über chinesische Rechtspflege von Karl Friedrich Himly darauf ein (Teil 1, Spalte 175–188).

[34] Kürschner, *China*, Teil 2, Spalte 411f.

an ein deutsches Publikum gerichteten Gedichts, das hier in die Nachbarschaft säbelrasselnd schnarrender Lyrik und Prosa deutscher Offiziere gerät, die sich mit einigen Übersetzungen das literarische Feld teilt. Unabhängig von Form und Inhalt repräsentiert es in erster Linie eine literarische Kriegsbeute.

Und so scheint es auch den anderen chinesischen Texten zu ergehen. Durchgängig sind sie ihrer literarischen Heimat entrissen und firmieren allein unter vagen Genrebezeichnungen wie „altchinesische Novelle“. Wie der Trost in der Fremde erscheinen sie als Beutekunst, die vor allem von der Überlegenheit der Sieger zeugt. Dass damit zugleich ein erhebliches literarisches Gefälle dokumentiert wird zwischen den unbedarften deutschen Texten, die sich meist weniger durch literarisches Talent als durch vermeintlich authentische Erfahrungen legitimieren, und den auch in den anonymen Übersetzungen und Überlieferungsketten einen ganz anderen Reiz entfaltenden ‚chinesischen‘, scheint für Kürschners „China“ kein Problem. Eher könnte man sagen, dass hier gleichzeitig ein Angriff auf die deutsche ‚Hochkultur‘ geschieht: es manifestiert sich eine Nation, die nicht mehr die der Dichter und Denker sein will, sondern die eines machtvollen Imperiums. Und die kann mit Goethe und Eichendorff weit weniger anfangen als mit Trojan.

So bleibt es denn auch einer relativ überschaubaren Gruppe von Intellektuellen vorbehalten, den eigenen „Kulturstolz“ in die Tasche zu stecken und Conradys Idee einer globalen „Weltkultur“ durch Übersetzungsarbeiten zu fördern.

Konkurrenz und Konnex.
Eine Beobachtung zur Übersetzung chinesischer Lyrik durch deutsche Dichter und Sinologen um 1900

Li Shuangzhi

I. Einleitung:
China-Begeisterung von Goethe bis hin zu Bethge

Goethes Aussagen über China, die er vor 200 Jahren in einem Austausch mit Eckermann geäußert hat, finden bei chinesischen Germanisten und Komparatisten große Aufmerksamkeit, wann immer es um das deutsche China-Bild bzw. die China-Rezeption im europäischen Kontext geht: Die Menschen denken, handeln und empfinden fast ebenso wie wir, und man fühlt sich sehr bald als ihresgleichen, nur daß bei ihnen alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht.[1] Häufig wird diese Bemerkung Goethes als Kennzeichen eines positiven Verständnisses von China herangezogen. Spricht man von der im frühen 19. Jahrhundert besonders ausgeprägten Faszination für China, so spricht man oft auch von Goethes kosmopolitischer Haltung bzw. interkultureller Kompetenz sowie von der Anerkennung und Würdigung anderer Kulturen als Voraussetzung für die Konzeption von Goethes Begriff der Weltliteratur.[2] Jedoch darf man dabei nicht vergessen, dass die Chinesen, welche Goethe mit Begeisterung beschrieb, nichts mit dem China der 1820er Jahre zu tun hatten. Sie sind literarische Figuren des Romans Hao Qiu Zhuan, den Goethe in Christoph Gottlieb von Murrs Übersetzung kennengelernt hatte, die wiederum selbst eine sekundäre Übertragung vom Englischen ins Deutsche ist. Thomas Percy übersetzte 1761 diesen chinesischen Roman ins Englische und bot damit dem europäischen Publikum einen Zugang zur Welt der chinesischen Literatur an. Goethes Begeisterung für China beruht ausschließlich auf Literaturübersetzungen und ist somit nur innerhalb des

[1] Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 12 (39), Eckermann Gespräche mit Goethe, Frankfurt a.M. 2011, S. 223.

[2] Vgl. Chen Quan, Die chinesische schöne Literatur im deutschen Schrifttum, Dissertation, Kiel 1933, S. 9 11; Wei Maoping, Ö) ç - · – ¡ ý "F [Die Geschichte des Einflusses Chinas auf die deutsche Literatur], Shanghai 1996, S. 109 118; Tan Yuan, Goethes Chinareise und die Geburt der Weltliteratur-Konzeption, in: Vielfalt und Interkulturalität der internationalen Germanistik. Festgabe für Siegried Grosse zum 90. Geburtstag, hrsg. von Hans-Rüdiger Fluck und Zhu Jianhua, Tübingen 2014, S. 173 185.

Kontextes seiner empfundenen Affinität zwischen seiner eigenen und der anderen Literatur zu verstehen. Dies macht er im weiteren Verlauf des Gespräches mit Eckermann deutlich:

> Es ist bei ihnen alles verständig, bürgerlich, ohne große Leidenschaft und poetischen Schwung und hat dadurch viele Ähnlichkeit mit meinem Hermann und Dorothea, sowie mit den englischen Romanen des Richardson. Es unterscheidet sich aber wieder dadurch, daß bei ihnen die äußere Natur neben den menschlichen Figuren immer mitlebt. Die Goldfische in den Teichen hört man immer plätschern, die Vögel auf den Zweigen singen immerfort, der Tag ist immer heiter und sonnig, die Nacht immer klar; vom Mond ist viel die Rede, allein er verändert die Landschaft nicht, sein Schein ist so helle gedacht wie der Tag selber.[3]

In ähnlicher Weise fühlte sich 80 Jahre später auch Hans Bethge angezogen von Übersetzungen chinesischer Literatur. Anstelle eines Romans war es Lyrik, über die der deutsche Dichter enthusiastisch und emphatisch konstatierte:

> Als ich das erste Mal lyrische Gedichte nach dem Chinesischen zu Gesicht bekam, war ich ganz bezaubert. Was für eine holde lyrische Kunst trat mir da entgegen! Ich fühlte eine bang verschwebende Zartheit lyrischen Klanges, ich blickte in eine von Bildern ganz erfüllte Kunst der Worte, die hinableuchtete in die Schwermut und die Rätsel des Seins, ich fühlte ein feines lyrisches Erzittern, eine quellende Symbolik, etwas Zartes, Duftiges, Mondscheinhaftes, eine blumenhafte Grazie der Empfindung.[4]

Bethges Begeisterung für chinesische Lyrik findet sich jedoch nicht nur in derartigen Schilderungen seiner emotionellen Reaktion als Leser, sondern hat ihn veranlasst, selbst chinesische Gedichte ins Deutsche zu übersetzen, genauer noch wie er selbst zugestand nachzudichten. Auch hierin ahmt er sein Vorbild Goethe nach. Goethe hatte ebenfalls versucht, einige chinesische Gedichte aus der Anthologie Bai Mei Tu Xin Yong [Neue Gedichte von Bildern der hundert schönen Frauen] ins Deutsche zu übersetzen und hielt die Anregungen der chinesischen Dichtung in einem Zyklus namens Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten fest.[5] Jedoch entstanden Bethges Nachdichtungen unter ganz anderen Voraussetzungen. Bis auf Friedrich Rückert, der wie Bethge kein Chinesisch konnte und die klassische Gedichtsammlung Shi Jing (Buch der Lieder) aus dem Lateinischen ins Deutsche übertrug, befasste sich vor 1900 kaum ein deut-

---

3 Goethe, Eckermann Gespräche mit Goethe, S. 223.

4 Hans Bethge, Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik, 22. Aufl. [1. Aufl. Leipzig: Insel 1907], Kelkheim 2001, S. 103.

5 Vgl.: Heinrich Detering und Tan Yuan, Goethe und die chinesischen Fräulein, Göttingen 2018.

scher Dichter mit chinesischer Lyrik. Im Gegensatz dazu wird um 1900 das Dichten im chinesischen Stil oder dem, was man dafür hielt, zu einer regelrechten Mode, die wenig mit der gleichzeitig entstehenden Sinologie zu tun hat.

II. Die Blütezeit deutscher Übersetzungen chinesischer Lyrik um 1900

Im späten 19. Jahrhundert erlebten Intellektuelle und Dichter in Europa eine schrittweise Wiederentdeckung des geistigen Chinas,[6] die um 1900 zu einer erneuten Aufwertung der chinesischen Philosophie und Poesie führte. Französische und britische Sinologen und Dichter waren auch hier die Pioniere bei der Übersetzung und Vermittlung chinesischer Lyrik. Bethge und seine dichterischen Genossen fingen unter deren Einfluss an, selbst zu übersetzen und nachzudichten. Ihre Begeisterung für chinesische Lyrik wurde auch von zahlreichen deutschen Sinologen geteilt, die genau genommen früher bzw. zur gleichen Zeit Beiträge zur Übertragung chinesischer Gedichte ins Deutsche geleistet haben. Anhand der folgenden Tabelle wird deutlich, dass Übersetzungen deutscher Dichter, die kaum Chinesisch verstanden, zeitlich nahezu parallel zu denen deutscher Sinologen bzw. Gelehrter entstanden:[7]

Deutsche Dichter (arbeiteten in den meisten Fällen mit vorhandenen Übersetzungen als Vorlage)		Deutsche Gelehrte (übersetzten chinesische Originaltexte direkt ins Deutsche)	
Otto Julius Bierbaum[8]	Einzelveröffentlichungen chinesischer Lieder (1890)	August Pfizmaier	Einzelveröffentlichung chinesischer Gedichte (1852, 1886f.)
Richard Dehmel	Einzelveröffentlichungen chinesischer Lieder (1893, 1906)	Viktor von Strauß	*Schi-king* (1880; 1899)

[6] Adrian Hsia, Nachwort, in: Deutsche Denker über China, hrsg. von Adrian Hsia, Frankfurt a.M. 1985, S. 386.

[7] Vgl. Ingrid Schuster, China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925, Bern, München 1977, S. 90 111; Arne Klawitter, Ästhetische Resonanz. Zeichen und Schriftästhetik aus Ostasien in der deutschsprachigen Literatur und Geistesgeschichte, Göttingen 2015, S. 271 293.

[8] Otto Julius Bierbaum hat zwei Jahre am Seminar für orientalische Sprachen in Berlin Chinesisch gelernt und gilt als eine Ausnahme unter deutschen Dichtern, die chinesische Lyrik übersetzten bzw. nachdichteten.

Deutsche Dichter (arbeiteten in den meisten Fällen mit vorhandenen Übersetzungen als Vorlage)		Deutsche Gelehrte (übersetzten chinesische Originaltexte direkt ins Deutsche)	
Hans Heilmann	*Chinesische Lyrik* (1905)	Alfred Forke	*Blüthen chinesischer Dichtung* (1899)
Hans Bethge	*Die chinesische Flöte* (1907)	Wilhelm Grube	*Geschichte der chinesischen Literatur* (1902) (mit Übersetzung von Gedichten)
Otto Hauser	*Li-Tai-Po. Die chinesische Dichtung* (1908)	Erwin von Zach	Einzelveröffentlichung von Li Bai und Du Fu (1924ff.)
Klabund (Alfred G.H. Henschke)	*Dumpfe Trommel und berauschtes Gong* (1915) *Li tai-pe* (1916) *Das Blumenschiff* (1921)	Vincenz Hundhausen[9]	*Chinesische Dichter in deutscher Sprache* (1926)
Albert Ehrenstein	*Schi-King* (1922) *Pe-Lo-Thien* (1923) *China klagt* (1924) *Das Gelbe Lied* (1933)	Richard Wilhelm	*Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten* (1928)
Bertolt Brecht	*Chinesische Gedichte* (1938; 1950)		

Die Blütezeit deutscher Übersetzungen chinesischer Lyrik wurde in der Forschung bereits mehrfach diskutiert. Ingrid Schuster, die als Pionierin in diesem Bereich gelten darf, beschreibt diese Epoche von 1890 bis 1925 als Rezeptionsphase der Faszination für Ostasien.[10] Arne Klawitter erörtert in seiner vor kurzem veröffentlichten Studie *Ästhetische Resonanz* die zahlreichen Nachdichtungen bzw. Umdichtungen und deren Funktions- und Formerweiterung in der modernen deutschsprachigen Dichtung.[11] Auch chinesische Germanisten wie Jian Ming und Han Ruixin haben diese

9 Vincenz Hundhausen war zwar kein Sinologe, hatte jedoch eine Professur für deutsche Literatur an der Peking Universität (1924 1954). Seine Kenntnisse des Chinesischen waren begrenzt, seine Übersetzungen chinesischer Gedichte und Dramastücke fertigte er mit Hilfe von chinesischen Studenten und Freunden an. Da er aber keine Übersetzung als Vorlage benötigte und direkte Übersetzungen aus der chinesischen Sprache anfertigte, wird er in der Tabelle unter den Sinologen aufgeführt, vgl. Hartmut Walravens und Lutz Bieg, *Vincenz Hundhausen (1878–1955.: Leben und Werk des Dichters, Druckers, Verlegers, Professors, Regisseurs und Anwalts in Peking*, Wiesbaden 1999.

10 Vgl. Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*; Ingrid Schuster, Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa-Japan-China. Aufsätze aus drei Jahrzehnten, Bern 2007.

11 Vgl. Klawitter, *Ästhetische Resonanz*, S. 271 293.

imposante Rezeptionsgeschichte im Kontext des Expressionismus historisch verortet und analysiert.[12] Ich betrachte das Spektrum an Übersetzungen, Nachdichtungen und Transformationen als ein signifikantes Interaktions- und Beziehungssystem, in dem Poesie und Wissen, das Fremde und das Eigene, Sprachen und Weltbilder sowie Poetik und Ideenwelten auf vielschichtige Weise miteinander interagieren. Angesichts dieser literaturhistorisch einmaligen Welle an Übersetzungen und Nachdichtungen durch eine vielfältige und zugleich heterogene Gruppe deutscher Dichter, Gelehrter und Sinologen gilt es zu fragen: Was für unterschiedliche Vorstellungen vom Chinesischen und der Lyrik Chinas spielen dabei eine Rolle? Wie wurde die chinesische Sprache als Träger und Vehikel ästhetischer Werte einer fremden literarischen Tradition verstanden und adaptiert? Was bedeuten Kontinuität und Differenzierung in der Transformation der Übersetzungen für die transkulturelle Umwandlung der Dichtung?

Auf den ersten Blick sichtbar ist ein Spannungsverhältnis zwischen den Dichtern und den sprachkundigen Gelehrten. Dichter und Herausgeber, die meistens über keine chinesischen Sprachkenntnisse verfügt haben, bevorzugten ganz überwiegend französische und englische Übersetzungen, um sich den chinesischen Quellen zu nähern. Diejenigen, die chinesische Originaltexte lesen konnten, schienen nichts von der lyrischen Phantasie ihrer zeitgenössischen Dichter-Übersetzer wissen zu wollen und hielten sich fern von den in ihren Augen untreuen Nachdichtungen. Obwohl beide Gruppen sich für die Schönheit der chinesischen Gedichte begeistert haben und den Drang dies einer deutschen Leserschaft näherzubringen teilten, gab es offenbar kein Interesse an einer möglichen Zusammenarbeit, im Gegenteil. Sie arbeiteten nicht nur unabhängig voneinander, sondern schauten häufig mit Misstrauen und Abneigung auf die Übersetzungsarbeiten des jeweils anderen.[13] Bezeichnend ist die polemische Kritik, welche sowohl in zeitgenössischen Rezensionen als auch in späteren Kommentaren geäußert wurde. Robert Neumann warf beispielsweise 1919 Klabund vor, dass er anstatt des authentischen chinesischen poetischen Gebildes nur ein Gemenge aus Expressionismus, Schnoddrigkeit und Exotik bekömmlich für den literarischen Snob, der heute noch als Käufer in den Buchladen tritt[14] wiedergegeben habe. Michalek

---

[12] Vgl. Jian Ming, Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik, Frankfurt a.M. 1990; Han Ruixiang, Die China-Rezeption bei expressionistischen Autoren, Frankfurt a.M. 1993.

[13] Dazu vgl. Jian, Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik, S. 55 59.

[14] Zitiert nach: Hans Peter Hoffmann, Klabunds Nachdichtungen chinesischer Lyrik É Tempelschändung oder Gegenübersetzung?, in: Übersetzerforschung: Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens, hrsg. von Andreas F. Kelletat, Aleskey Tashinskiy, Julija Boguna, Berlin 2016, S. 89 105, hier S. 90.

greift diese Kritik Jahrzehnte später auf und betont: Klabund und Bethge hatten nur die Übersetzungen anderer vor sich; er [Neumann] trifft ebenso die phantasievolle Ungenauigkeit der Second-hand-Übertrager[15]. Hier wird die Nachdichtung nicht als gelungene Vermittlung fremder Dichtung anerkannt, sondern als eine exotische Maskerade, eine ungefähre Imitation der Fremdartigkeit kritisiert. Andererseits wurde an den genauen Übertragungen aus erster Hand, den Übersetzungen der Sinologen bemängelt, dass sie durch ihre oberflächliche Genauigkeit gerade nicht das Lyrische und auch nicht das angeblich Chinesische wiederzugeben in der Lage seien. Was Ingrid Schuster in ihrem Aufsatz Klabund und die Sinologen äußert, ist für diese Art von Kritik repräsentativ:

> Der Sinologe versteht zwar das Gedicht im Original und kennt seinen soziologischen und geistigen Hintergrund. In neunzig Prozent der Fälle ist es aber mit seinen sprachschöpferischen Qualitäten nicht weit her. Aber: In einer wörtlichen Übersetzung läßt sich der Assoziationsreichtum eines chinesischen Gedichts nur in Ausnahmefällen zum Ausdruck bringen.[16]

Dabei geht es offensichtlich um die alte Debatte über die freie und die wörtliche Übersetzung.[17] Die Betonung der Treue im Sinne vom Wortlaut steht der Forderung nach notwendigen lyrischen Adaptionen entgegen. Darüber hinaus sind damit unterschiedliche Auffassungen der chinesischen Lyrik verbunden, in Bezug auf die Eigenheit des sprachlichen Gebildes sowie auf die Frage, wie diese im Deutschen erzeugt werden kann. Wenn die ästhetische Wirkung der Lyrik integraler Bestandteil der chinesischen Sprache ist, wie soll dann eine Übertragung dieser ins Deutsche funktionieren? In Diskussionen über literarische Übersetzungen kennt man dieses Problem seit langem:

> Literarische Texte sind komplexer als nicht-literarische, weil die Funktionen ihrer Teilstrukturen, von den phonetisch/phonologischen bis zu den semantisch-syntaktischen, von der ästhetischen Funktion überlagert und dominiert werden. Mit ihrer ästhetischen Funktion aber sind literarische Übersetzungen nicht nur in das sprachliche und kulturelle System im Allgemeinen, sondern auch in das System der jeweiligen Literatur im Besonderen eingebunden.[18]

---

[15] Hoffmann, Klabunds Nachdichtungen chinesischer Lyrik, S. 90.

[16] Schuster, Faszination Ostasien, S. 14.

[17] In der deutschen Geschichte der Übersetzungstheorien lässt sich diese Unterscheidung auf Schleiermacher zurückführen, vgl. Radegundis Stolze, Übersetzungstheorien. Eine Einführung, 6. Aufl., Tübingen 2011, S. 26 28.

[18] Erich Prun, Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht, Berlin 2007, S. 202.

Die Sinologen bemühen sich, da sie die originalen Sprachgestalten kennen, die formalen und inhaltlichen Entsprechungen im Deutschen zu finden und bestehen auf die Wiederherstellung der ästhetischen Funktion durch die Übernahme möglichst vieler semantisch-syntaktischen Einheiten. In ihrer Vorstellung ist die chinesische Eigenschaft der lyrischen Qualität untrennbar mit konkreten und vollständigen Gestalten der Sprachbilder verbunden. Für sie besteht daher die Äquivalenz der literarischen Übersetzung in der bestmöglichsten Wiedergabe aller Sprachelemente. Dagegen sind die Dichter der Überzeugung, über die Sprachoberfläche hinausgehen und die stilistischen Besonderheiten und poetischen Wirkungskräfte eines chinesischen Gedichts einfühlend begreifen und mit eigenen Mitteln ausdrücken zu können. Sie praktizieren die Übersetzung also als ein freies Spiel sprachgestalterischer Kräfte[19] oder als eine kreative Umdichtung, die Klawitter mit dem von ihm eingeführten Begriff Konzeption-Übersetzung[20] benennt.

III. Wechselbeziehungen zwischen Übersetzung und Nachdichtung

Die unterschiedlichen Vorstellungen von chinesischer poetischer Sprache bzw. deren ästhetischer Qualität führen meines Erachtens zu unterschiedlichen Übersetzungen bzw. Nachdichtungen, die entweder als philologisch genau oder als phantasievoll und gewagt betrachtet werden können. Geht man der Frage nach, was die Vorstellung der chinesischen Poesie überhaupt ermöglicht und in welchem Bedeutungsrahmen die Differenzierung der Übertragungsarbeit entstand, so rückt ein anderer Aspekt der oben genannten Spannung in den Mittelpunkt der Betrachtung: Dichter und Sinologen dieser Zeit standen sehr wohl in einer produktiven Verbindung zueinander. Zunächst lässt sich feststellen, dass die europäische Sinologie, welche chinesische Gedichte nicht nur erforscht, sondern auch übersetzt hat, einen Horizont der Rezeption eröffnete. Erst dadurch wurde es Dichtern möglich, chinesische Poesie als solche wahrzunehmen und adaptiv sowie interpretierend umzuschreiben. Dass eine so folgenreiche Wissens- und Literaturvermittlung in keinerlei Hinsicht selbstverständlich ist, zeigt ein Vergleich mit dem Zeitalter der Aufklärung bzw. der Schaffenszeit Goethes. Zu dieser Zeit wurde China durch Übersetzungen konfuzianischer Klassiker sowie Übersetzungen von Romanen und Theaterstücken als ein konfuzianisches, praktisch-rationales und eher phantasieloses Land wahrgenommen. Mit Ausnahme des Buches der Lieder, wel-

---

[19] Wolfram Wilss, *Übersetzungswissenschaft Probleme und Methoden*, Stuttgart 1977, S. 181.

[20] Vgl. Klawitter, *Ästhetische Resonanz*, S. 272 277.

ches allerdings als Teil des konfuzianischen Kanons gilt, wurde chinesische Poesie von Gelehrten als unübersetzbar oder gar unverständlich betrachtet und war somit auch nicht sichtbar für europäische Dichter.[21] Dies änderte sich erst mit dem Durchbruch in der Wissenschaftsgeschichte der Sinologie. Die Akkumulation von Fachwissen über China und chinesische Literatur sowie die systematische Einführung der kanonisierten lyrischen Werke anstelle von arbiträren Vorstellungen von Einzelwerken schufen die Vorbedingungen für intensive intellektuelle und künstlerische Beschäftigung mit chinesischer Lyrik um 1900. Dies gilt in erster Linie für französische und britische sinologische Institute, die sich aufgrund der Kolonialpolitik am frühsten entwickelt hatten. Aber auch die deutsche Sinologie, die im Bereich der Literaturübersetzung und -forschung von den oben genannten Sinologen vertreten wurde, lag im Vergleich nicht weit dahinter. Der erste Eindruck von Entfremdung und Zwist darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass zwischen deutschen Dichtern und Sinologen sehr wohl Verbindungen und Kommunikation existierten, auch wenn eine direkte Zusammenarbeit ausblieb. Zudem muss man zwischen unterschiedlichen Herangehensweisen deutscher Dichter differenzieren. Während Bethge vielfach, aber nicht ausschließlich französische Übersetzungen als Quelle seiner Übertragungen nennt, liest Klabund auch Übersetzungen von Forke und die Literaturgeschichte von Grube.[22] Zwischen Ehrenstein und Zach gibt es einen Briefwechsel, in dem die Übersetzung der Lyrik ein Hauptthema ist.[23] Brecht wiederum fand vor allem in Arthur Waleys Übersetzungen chinesischen Gedichte Inspiration.[24]

Nicht nur die negativen und positiven Interaktionen, sondern auch die gemeinsame Suche nach dem imaginierten Chinesischen É wie es auch immer verstanden wurde É lässt sich im Textnetzwerk der deutschen Dichtern und Sinologen finden. Es wurde schon um 1900 versucht, fremdartige und als reizende empfundene Sprachbilder zu übernehmen sowie die spezielle lyrische Form samt der ästhetischen Wirkung zu reproduzieren oder parallel neuzugestalten. Die Selbstbezeichnung ihrer Arbeit als Übersetzung oder Nachdichtung zeigt das Bemühen um Annäherung an das, was für sie chinesisch hielten. Hier geht es um die Re-Konstruktion des Anderen in der lyrischen Sprache mit einem ideellen

---

21 Vgl. Reading medieval Chinese poetry. Text, Context, and Culture, hrsg. von Paul. W. Kroll, Leiden 2015, S. 255f.

22 Vgl. Klabund, Nachwort, in: Klabund, Dumpfe Trommel und berauschtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegslyrik, Berlin 2009, S. 44.

23 Vgl. Erwin Ritter von Zach (1872–1942) – Gesammelte Rezensionen. Chinesische Geschichte, Religion und Philosophie in der Kritik, hrsg. von Hartmut Walravens, Wiesbaden 2005.

24 Vgl. Antony Tatlow, Brechts chinesische Gedichte, Frankfurt a.M. 1973.

Vorstellungsbild des Originals. In seiner Einleitung zu *Blüthen chinesischer Dichtung* erklärt etwa Forke sein Konzept der Übersetzung:

> Ich habe mich bemüht, mich so eng als möglich an den Text anzuschliessen, soweit es bei der metrischen Uebertragung anging, ohne der deutschen Sprache Gewalt anzuthun. [...] Es ist dabei stets mein Streben gewesen, das Originalbild nicht zu verwischen, oder zu verändern, sondern es deutlicher hervortreten zu lassen.[25]

Interessanterweise zeigte Hans Bethge, dessen Übersetzungen der chinesischen Gedichte deren Bild in deutschsprachigen Ländern lange Zeit geprägt haben, eine gewisse Bescheidenheit, wenn er schreibt:

> Wenn es an und für sich im Grunde schon unmöglich scheint, den Duft lyrischer Versgebilde in fremde Sprache zu übertragen, so können Übersetzungen aus dem Chinesischen notgedrungen nur einen dumpfen Abglanz geben von der Schönheit ihres ursprünglichen Wesens. Wie köstlich freilich ist dieser Abglanz noch! Nach ihm mag man ermessen, welchen lyrischen Zauber die Originale umschließen. [26]

Indem Bethge die Begrenztheit der Sprache bei der Reproduktion eines Kunstwerkes aus einer anderen Sprache anerkennt und die Distanz seines Endprodukts von der ihm nicht wirklich bekannten Vorlage betont, nimmt er den Vorwurf der Untreue seiner Übertragung teilweise schon vorweg. Seine Nachdichtung soll dem Leser eher als Hinweis und Andeutung auf den lyrischen Zauber der Originale dienen. Auch Klabund, der seine Übertragungsarbeit ganz offen und entschieden von der Übersetzung im engeren Sinne abgrenzte, zielte vielmehr auf eine Rekonstruktion durch souveräne Anwendung seines Sprachmaterials ab:

> Die vorliegenden chinesischen Gedichte sind durchaus keine Übersetzungen. Sondern Nachdichtungen. Aus dem Geist heraus. Intuition. Wiederaufbau. (Manche Säulen des kleinen Tempels mußten versetzt oder umgestellt werden.) [sic!][27]

---

[25] Alfred Forke, Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie, Magdeburg 1899, S. XV.

[26] Bethge, Die chinesische Flöte, S. 106.

[27] Klabund, Nachwort, S. 44.

IV. Trinklied von Li Bai: ein Beispiel der Übersetzungsvariationen

Die Aussagen von Forke, Bethge und Klabund stellen verschiedene Positionen bezüglich der Übertragung eines Originalbildes der chinesischen Lyrik in die deutsche Sprache dar. Sie stehen in Konkurrenz zueinander, da sie alle den gleichen Bezugspunkt teilen und Möglichkeiten ausloten, auf eigene Art und Weise ästhetische Qualitäten der eigenen und fremden lyrischen Sprache aufeinander zu beziehen. Sieht man kurz von der Debatte um Übersetzungen und Nachdichtungen mit Blick auf ihre Originaltreue ab und stellt die übersetzten Gedichte von Dichtern und Sinologen nebeneinander, so erkennt man eine Kette von Varianten, die den vieldeutigen Zeichencharakter der Lyrik gerade durch Verschiebungen und Differenzierungen nicht nur sichtbar macht, sondern auch verstärkt. Dies soll hier am Beispiel des Trinkliedes *Qiang Jin Jiu* von Li Bai (übersetzt als Li Tai Pe oder Li Tai Po) verdeutlich werden. Das berühmte Gedicht ist vor allem durch die Verbindung von Vergänglichkeitsgefühl und Hedonismus beim Alkoholgenuss gekennzeichnet und lässt sich ohne Weiteres mit der verbreiteten dionysischen Rauschphantasie der europäischen Jahrhundertwende in Verbindung setzen. Auch dies wird vielfältig übertragen. Im Folgenden werden die chinesische Originalfassung und die Übersetzungen von Forke, Hundhausen, Klabund und Ehrenstein dargestellt:

` F 2,
3 ?ñ9 ! / Ó$ Œ9ØA y Ô = `
3 ?ñ7 t ÿ KŒ' 9Ø' d5M M u 5
q!¢ çç N«ç !R9Øh ö2 »$Ł) ‹
$!¢ Ú ›!“9Ø¢2 ç F = Œ
c'à j € 9Ø‡ N«ß Ož " ð
& 69Ø$!¢9Ø F 2,9Øð*h
3 L ß 9Ø B' 3 j n (J >
JÏ 9OOÄ„ ×÷ Ce9ØÉ K¯2N = 2U
Œ ò CT' £9Ø¯ › Ož(*!— T ,
Lx ” & € 9Øfl2, ¢ m !RBA
% q × j . ¸ Já9ØØ N«( ) 32(
V)¸ Pœ9Ø¢2 -i9Ø
m , ` · ' 'ä2,9Ø D + K0 Ü

Trinklied V.
Forke

Wisst, Freunde, ihr nicht,
Dass das Wasser des gelben Flusses, entströmend
himmlischen Höhen,
Sobald es einmal ins Meer sich ergossen, niemals
zurückkehrt?

Glaubt, Freunde, ihr nicht,
Dass die Väter ihr weisses Haar wehmüthig in Spiegel
betrachten,
Das am Lebensmorgen der Seide Schwärze, am Abend
wie Schnee ist?

Wissend, das vergänglich alles,
Kostet darum, wer verständig,
Von der Freude bis zur Neige,
Und er lässt niemals die Becher
Leer im Mondenscheine glitzern.

Die vom Himmel mir verlieh nen
Gaben will ich auch benutzen:
Sind die Gelder all verflogen,
Werden sie schon wieder kommen.

Freunde, lasst uns fröhlich sein!
Einen Hammel woll n wir braten,
Einen Ochsen dazu schlachten,
Denn wir müssen noc dreihundert
Gläster Wein zusammen leeren.

Tsen-Fu-tse und Tan-Tschiu-sheng!
Bitte, market auf, ich will
Euch ein Liedchen singe. Still!

Wisset, jeder brave Mann
Hält niemals im Trinken an,
Möchte immer trunken sein,
Nüchternheit deucht ihn nicht fein.

Beim Gelage lauscht sein Ohr
Paukenschlag und Glockenspiel,
Was man setzt an Speisen vor,
Keine Kostet ihm zu viel.

Weise aus dem Alterthum,
Heute sind sie kalt und stumm;
Nur wer tüchtig trinken kunnt
Ist nocht jetzt in aller Mund.

Tsao war ein Fürst gar fein,
Hielt Gelag im Ping-lo-Scloss,
Allwo man der Kübel Wein
Tausende hinuntergoss.

Sagt der Wirth, das Geld sei aus.
Gleich schick er den Knaben raus,
Wein zu kaufen für die Herr n!
Meinen Schecken geb ich gern,

Tausend Gülden Pelz dazu
Tausch ich gegen Wein gern ein,
Darum lasst uns trinken zu,
Spülen uns von Sorgen rein.[28]

Schafft Wein heran
Hundehausen

Seht ihr fern zusammenfließen
Gelben Strom und Himmelsbogen?
Ewig wälzt der Strom die Wogen,
Bis sie sich ins Meer ergießen,
Um die Wiederkehr betrogen.

Seht ihr vor dem Spiegel stehen
Hoch und Niedrig und der Haare
Niemelas wieder wandelbare
Bleiche Fäden trauernd sehen?
Wie die Wogen ziehn die Jahre.

Um des Lebens Morgen weben
Farben sich gleich dunkler Seide,
Doch sein Abend ist vom Kleide
Tiefen Winterschnees umgeben:
Füllt das Leben drum mit Freude!

Freunde, grüßt des Mondes Schimmer
Mit dem edelsten der Weine!
Bei des Mondes Silberscheine
Leere sich der Becher nimmer!
Ward die Kraft nur mir alleine?

Freilich, tausend Gulden sind schon
Durch die Kehle uns geschwommen.
Tausend neue hergenommen!
Denn bereit stehen Schaf und Rind schon,
Daß sie auf die Schlachtbank kommen.

---

[28] Forke, Blüthen chinesischer Dichtung, S. 135 7.

Und noch dreimal hundert Becher
Muß ein jeder von uns trinken.
Dürfen wir in Scham versinken
Vor dem Ruhme jener Zecher,
Die aus alter Zeit uns winken?

Willig leih ich meine Ohren
Eurem Lied; doch müßt ihr wissen:
Lieder, Glocken, Leckerbissen,
Alles, alles ist verloren,
Müssen wir den Wein vermissen.

Zechen wollen wir! Nicht lange
Darf uns Nüchternheit mehr quälen.
Wer kann Rühmliches erzählen
Von den Heiligen? Doch im Schwange
Bleibt der Ruhm der tüchtigen Kehlen.

Haben nicht die Festgenossen
Im Ping-Lou-Palast die Sonnen
Ewig hellen Ruhms gewonnen,
Weil für sie der Wein geflossen
Aus mehr als zehntausend Tonnen?

Du, der Hausherr dieses Festes,
Weshalb blickst du so betreten?
Klagst, daß dir von den Moneten
Schwand die letzte Spur des Restes?
Schaffe Wein! Hier hilft kein Beten!

Muß ich lange die erwidern,
Daß dein Schecken in de Stalle
Und dein Pelz in jedem Falle
Tausend wert sind unter Brüdern?
Tue, was wir täten alle!

Mit dem Pelze und der Mähre
Sende deinen jungen Sprossen!
Rennen muß er unverdrossen,
Daß der Wein bald wiederkehre
Zu den trocknen Festgenossen!

Neu die Becher dann geschwungen!
Und die edelste der Gaben
Hat die Sorgen, die wir haben,
Du und wir, alsbald bezwungen
Und im Rausche tief begraben.[29]

---

[29] Vincenz Hundhausen, Chinesische Dichter in deutscher Sprache, Peking, Leipzig 1926, S. 62.

Der ewige Rausch
Klabund

Herr, vom Himmel nieder in das Meer
Rast der große gelbe Strom in betäubendem Schwung.
Keine Welle weiß von einer Wiederkehr.
Herr, den Spiegel her: dein Schädel ist alt – nur deine Seufzer sind jung ...

Noch am Morgen glänzten deine Haare wie schwarze Seide,
Abend hat schon Schnee auf sie getan.
Wer nicht will, daß er lebendigen Leibes sterbend leide,
Schwinge den Becher und fordre den Mond als Kumpan.

Schmeiß die Taler zum Fenster hinaus, es wird sie schon wer zusammenschippen.
Im Schlafe fällt kein Vogel aus dem Nest.
Heute will ich auf einen Hieb dreihundert Becher kippen!
Schlachtet den Hammel und sauft und freßt!

Glockenton am Morgen, Trommel im Krieg, Reis im Haus sind entbehrlich
Ach, Brüder, laßt uns auf einen Rausch, der kein Ende nimmt, hoffen!
Vergangenheit ist tot. Die Zukunft ungefährlich.
Unsterblich nur ist Li Tai-pe – wenn er besoffen.[30]

Nur immer Wein einschenken
Ehrenstein

Mensch! Dies ist der Gelbe Strom,
Sein Wanderwasser fällt vom Himmelsdom,
Braust vorbei
Fährt ins Meer-
Glaube nicht an Wiederkehr!

Mensch! Heul nicht in den Spiegel!
Immerdar
Weißer wächst das graue Haar.
Heute noch zur Sonnenstund
Blitzte es wie schwarze Seide und
Abends war es Schnee.

Mensch des Lebens!
Nimm die Freude, wo du kannst,
Atme keinen Tag vergebens
Zecher, der auf Erden thront,
Voll sei dein Becher unterm Mond.

---

[30] Klabund, Li-Tai-Pe. Nachdichtungen, Leipzig 1916, S. 14.

Mensch! Der Himmel gab, was in dir wohnt!
Gib du dich jeder Lust mit freier Brust,
Vergeude Gold: dann kommt es wieder!
Kocht Hammel, schlachtet Rinder!
Genießt das Fleisch, freut euch der Glieder,
Ihr Zecher heut leeren wir dreihundert Becher.

Mensch! Sei niemals nüchtern!
Wir wollen den ewigen Rausch!
Die geselchten Weisheitsonkel der verdorrten Zeit
Modern vergessen. Besessen wir Trinker allein
Saufen uns fein in die Ewigkeit ein!

Mensch! Wenn ich Wein anbiet,
Darf keine Kehle rosten!
Ich sing euch ein Lied,
Die Tafelmusik wird so nicht viel kosten.

Es war einmal ein Prinz in Pfefferminz,
Der fraß um die Wette mit Kunz und Hinz
Und hat dazu unheimlich viel getrunken.

Mensch! Kein Wein mehr da? Fort mit dem Zeug!
Für meinen Tausendguldenpelz und meinen Schecken
Wird mal den besten Wein aus manchem Faß erwecken!
Ich will bis in die Ewigkeit Wein, Wein mit euch trinken.
Es gibt keinen Gram, und wenn s ihn gibt,
Dann wollen wir noch mehr trinken![31]

Forke und Hundhausen versuchen, alle Bilder, Zeile für Zeile, vollständig wiederzugeben und zugleich deutsche Reime für die Strophen zu finden. Was die Metrik betrifft, so ist Hundhausens Übersetzung offensichtlich schwungvoller als die pedantisch und farblos wirkenden Verse von Forke. Bei Hundhausen ist besonders auffällig, wie er versucht, die Heiterkeit, Freimütigkeit, Leidenschaft und Bewegungskraft des Originals durch bündige und emphatische Frage- und Ausrufsätze auszudrücken.

Bei Klabund wird diese Imitation mit eigenen Bildern ergänzt. Dafür wird das Gedicht um viele originelle Bilder gekürzt. Was bleibt, ist sehr bezeichnend für eine Nachdichtung, die bei der unbefangenen Umgestaltung frische Sinnbilder enthält und an die Botschaft des Originals anknüpft. Besonders interessant ist der hinzugefügte Satz Unsterblich ist Li Tai Pe in der letzten Zeile, den man als Interpretation der Selbstreferenz im Original, oder aber auch als ein Kennzeichen der Distanzierung des Nachdichtenden deuten kann.

[31] Albert Ehrenstein, Chinesische Dichtungen. Lyrik, in: Albert Ehrenstein Werke, hrsg. von Hanni Mittelmann, Band. 3/I, München 1995, S. 306 7.

Ehrensteins Übersetzung wirkt beim Umschreiben wie eine Synthese aus philologischer Genauigkeit und kreativer Unbefangenheit. Die meisten Bilder und Wendungen des Originaltextes werden zwar übernommen, jedoch in gekürzten Strophenformen wiedergegeben. Dabei wird auch der Dialog- und Aufruf-Gestus in einer variierenden Weise beibehalten. Während Forke und Hundhausen Eigennamen von Personen und Orten durch Transkriptionen der deutschen Sprache anpassen, ersetzt Ehrenstein diese mit eigenen Namensschöpfungen, wie beispielsweise Prinz in Pfefferminz . Die Exotik wird nicht durch die fremden Namen, sondern durch die dadurch entstehenden Bilder verstärkt. Auch Ehrenstein verwendet, wie Klabund, die Wendung vom ewigen Rausch, wenngleich seine Übersetzung Klabunds Unbefangenheit in der Umgestaltung des Originalgedichts nicht aufweist.

Durch diese vier Übersetzungsbeispiele kann man deutlich sehen, wie Bedeutungen und Bilder von Sprache zu Sprache, von Interpretation zu Interpretation, von Repräsentation zu Repräsentation immer wieder produziert und zugleich neu modelliert werden, ohne die Referenz zueinander vollständig zu verlieren. Wenn wir sowohl die wörtliche Wiedergabe als auch die mit Intuition erzeugte Verknüpfung für gleichwertige deutende Transformation halten, offenbart der Textkomplex ein Bild eines Zwischenraums, in dem die Darstellung des Anderen stets mit der Einbeziehung des Eigenen vollführt wird und verschiedene Schichten von fremden und eigenen lyrischen Elementen sich gegenseitig überlagernd zur gleichen Zeit sichtbar sind. In Hinblick auf das durch fremdsprachige Repräsentationen letztlich unerreichbare, aber doch vorstellbare Original, kann man solche Übertragungen als Mischformen an der fließenden Grenze der unterschiedlichen ästhetischen Zeichensysteme betrachten.

V. Fazit

Dass sich sowohl Sinologen mit chinesischen Sprachkenntnissen als auch Dichter mit dichterischer Intuition um die Übertragung chinesischer Lyrik bemühen, ist ein Sonderfall in der chinesisch-deutschen Kulturgeschichte, der eine Entwicklungsphase der Sinologie und eine spezifische Literaturproduktion im Umbruch der Moderne in sich vereint. Das Wirken der Übersetzer und Nachdichter steht im Zusammenhang mit der zeitgenössischen, kolonialen Begeisterung und Auseinandersetzung mit China. Die Werke bilden vor diesem Hintergrund ein Textnetzwerk. Besonders die von damaligen Dichtern selbst als Nachdichtungen bezeichneten Schöpfungen zeigen, wie ein hybrides Wunschbild der Poesie konstruiert wurde. Nicht nur die von der Lektüre aufgeweckte Phantasie, sondern auch die fortlaufende Übersetzungsarbeit markierten eine Spielform der

Zeichen(re-)produktion. So können wir uns die ästhetische Transformation als eine Kette von Kennzeichen der Kontinuität und Differenzierung, Konkurrenz und Konnex vorstellen. Am Ende der oben zitierten Einleitung von Forke findet sich eine scheinbar banale Äußerung, die auch für die Verflechtungsgeschichte signifikant sein kann:

> Möge dieses Bändchen dazu beitragen, dem deutschen Leser das Geistesleben des noch so wenig bekannten und verstandenen chinesischen Volkes etwas näher zu rücken. Er wird finden, dass der Chinese bei allen seinen Eigenthümlichkeiten doch ähnlich denkt und fühlt wie wir.[32]

Einerseits ist dies als ein Echo auf Goethes Charakterisierung von Chinesen zu verstehen. Andererseits gibt diese Bemerkung auch einen Hinweis darauf, wie Klabund in Li Bai, Ehrenstein und Brecht in Bai Juyi, also in den chinesischen Lyrikern aus dem 8. bzw. 9. Jahrhundert, ihr Alter Ego fanden. Die sinologische Übersetzung stößt eine transkulturelle Identifikationsimagination an, die durch dichterische Nachdichtung weiterentwickelt wird, sodass die übersetzte, nachgedichtete Lyrik zu einem Erlebnisraum für das Selbstfinden und die Selbstkonstruktion im Anderen wird.

---

[32] Forke, *Blüthen chinesischer Dichtung*, S. XVI.

III.

Gender, Colonialism and the Boxer Uprising in Elisabeth Heyking's 1903 Novel *Briefe, die ihn nicht erreichten*

Brangwen Stone

In the years immediately following the defeat of the Boxers – a group opposing Western colonialism and Christian missionaries – there was a wave of German fiction on the Boxer Uprising (1899–1901), as the German public suddenly developed an interest in China. Elisabeth von Heyking's novel Briefe, die ihn nicht erreichten (Briefe), the most popular of these fictional works, was reprinted no less than forty-six times after it was first published in 1903[1], and translated in to several languages.[2] A contemporary critic wrote, '[d]ie Briefe haben inzwischen das gebildete Lesepublikum der ganzen Welt erreicht und der Name der Baronin von Heyking bot eine lange Zeit in allen Salons, von Petersburg bis New York, von Stockholm bis Kalkutta, den interessantesten Theil des Tagesgespräche'.[3] Yet despite its once great popularity, relatively little scholarly attention has been devoted to Heyking's novel. Briefe is a one-sided epistolary novel, consisting of a collection of letters the young nameless female narrator, who used to live in Peking, writes to her lover, who is still in China. Yet, as the title of the novel already gives away the letters never reached the nameless lover. A postscript from the narrator's brother explains that he died in the last hours of the Boxer uprising, caught in the crossfire between the allies and the Boxers. The narrator's last rambling and fragmentary letter signals a desire to join her dead lover, and the postscript indicates that the narrator died a few days after receiving news of his death. Interestingly, given its great popularity at the time of publication, Heyking's novel is an outlier in the German popular fiction featuring China of this era due its ambivalent stance on colonialism at a time of great fervour for a desired German empire. This chapter will begin by exploring the Boxer Uprising and German interest in China around this period, before turning to consider Heyking's depiction of China and the Boxer Uprising, and how gender and colonialism play into her epistolary novel.

---

1 Yixu Lü, The Boxers in Contemporary Chinese and German Fiction: Mo Yan and Gerhard Seyfried, in: Comparative Critical Studies 11, 1 (2014), p. 69.

2 Mary Rhiel, A Colonialist Laments the New Imperialism: Elisabeth von Heyking's China Novels, in: Colloquia Germanica 41, 2 (2008), p. 131.

3 Ibid., p. 138.

Heyking lived in China from 1895 to 1899, as her second husband, the diplomat Baron Edmund von Heyking, was sent to Peking to attempt to establish a naval base there.[4] Edmund von Heyking led the negotiation from 1897 to 1898 to secure the German colonial concession of Qingdao for a 99-year term. This followed the occupation of Qingdao by approximately 500 German troops from the 14th of November 1897, using the murder of two Catholic missionaries by supposed Boxers little more than a week earlier as a pretext.[5] A year after the Heykings left China, Freiherr von Ketteler, the baron's successor as German Envoy, would be murdered by a Manchu soldier on the 20th of June 1900 during the siege of the foreign legions at the height of the Boxer uprising. The foreigners were freed from the siege by British troops, but the murder of Ketteler meant that the Germans took charge of the indiscriminate multinational retaliatory military operation that followed. The German emperor at the time, Kaiser Wilhelm II, was keen to establish Germany as a colonial power and make up for time lost under the long chancellorship of Otto von Bismarck (whom Willhelm dismissed when he became emperor) as he was opposed to colonial aspirations beyond Europe. As Wilhelm II sent off the German troops to China, he gave the infamous so-called "Hunnenrede". The central passage of the speech was:

> 'Kommt ihr vor den Feind, so wird derselbe geschlagen! Pardon wird nicht gegeben! Gefangene werden nicht gemacht! Wer euch in die Hände fällt, sei euch verfallen! Wie vor tausend Jahren die Hunnen unter ihrem König Etzel sich einen Namen gemacht, der sie noch jetzt in Überlieferung und Märchen gewaltig erscheinen lässt, so möge der Name Deutscher in China auf 1000 Jahre durch euch in einer Weise bestätigt werden, dass es niemals wieder ein Chinese wagt, einen Deutschen scheel anzusehen.'[6]

---

[4] Heyking's first husband committed suicide after Heyking asked him for a divorce so she could marry Baron Edmund von Heyking. After a lengthy court battle for the custody of her children with her deceased husband's parents, she was eventually successfully and married Edmund, but the tabloid-like reporting of the case destroyed her reputation, see Mary Rhiel, "Diplomatenfrau" between Two Worlds: Elisabeth Heyking's China Journal, in: Monatshefte 100, 3 (2008), p. 369–82. The fact that Edmund only received diplomatic postings overseas for the next twenty years, rather than the more coveted European positions, was seen to be a result of this scandal, see Mechtild Leutner, "Sind wir ehrlich, so haben wir uns doch alle als armselige Blechgötzen erkannt ...?" Elisabeth von Heykings ambivalente Positionen zur Kolonialpolitik, in: Frauen in den deutschen Kolonien, edited by Marianne Bechhaus-Gerst and Mechthild Leutner, Berlin 2009, pp. 57–65.

[5] Georg Steinmetz, Qingdao as Colony: From Apartheid to Civilizational Exchange, University of Michigan, 2009, p. 3.

[6] Thoralf Klein, Die Hunnenrede (1900), in: Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte, ed. by Jürgen Zimmerer, Frankfurt a.M., New York

As Yixu Lü notes, this inflammatory and bloodthirsty speech became an influential element of the mythology of German colonialism, and along with Germany's leading role in the retributive mission, contributed to an enormous wave of patriotic fervour.[7]

Mechthild Leutner observes that Heyking's posthumously published diary shows that she was initially in favour of the German course of action in Qingdao, even expressing great joy when the contract for the colonial concession was signed following the military aggression.[8] Yet after she left China, Heyking developed an increasingly ambivalent position towards German colonialism, or at least the new imperialist form it had taken, and began to critique the European exploitation of the country in her autobiographically inflected fiction. Like the narrator of *Briefe*, Heyking herself at first had a very negative view of Peking, but grew attached to it. The narrator of *Briefe* writes to her lover '[w]ir haben uns in einem Lande gekannt, das wohl niemand als besonders schön bezeichnen würde, im Gegenteil, es war oft recht öde und hässlich'.[9] The city of Peking is often rendered in negative terms in *Briefe*, for example in the following passage in which the narrator describes looking down on the city from the city wall, which is according to her the only 'clean' path in the entire city:

> 'Die Stadt lag tief unter uns, all die einstöckigen Häuser eintönig grau mit aufwärts geschweiften Dächern an deren Kanten Reihen kleiner Steinhunde sitzen. In die Höfe der nächstgelegenen Häuser konnten wir von oben hinein schauen und was wir sahen, waren immer dieselben uns unverständlichen Wesen, die dasselbe Dasein führten, das seit Jahrtausenden ihnen ähnliche Wesen genau ebenso geführt haben. Jahr aus, Jahr ein zog dies Gewühl von Menschen durch auf Straßen, die monatelang voll dicken, schwarzen, klebrigen Schlamms lagen, und die übrige Zeit des Jahres in dichten, grauen Staubwolken verschwanden. Und niemand rührte die Hand, etwas zu ändern, etwas zu verschönern.'[10]

This description of Peking concords with an emphasis on 'pestilent filth', which George Steinmetz explains, 'had been the mainstay of [German] Sinophobia since the mid-nineteenth century', and was, as he observes,

---

2013, pp. 164–76, p. 164. Kaiser Wilhelm improvised his speeches, and therefore this speech survives in a number of slightly different stenographed versions, rather than a version written by the Kaiser himself. One of the main official versions of the speech was censored to remove most of the inflammatory passage above including the reference to the huns that gave the speech the name it became known by, see: ibid., p. 166.

7 Yixu Lü, German Colonial Fiction of China: the Boxer Uprising of 1900, in: German Life and Letters 59, 1 (2006), pp. 78–100, p. 86.

8 Leutner, 57.

9 Elisabeth von Heyking, *Briefe, die ihn nicht erreichten*, Berlin 2015, p. 15.

10 Ibid., p. 10.

closely tied to ‘racial distaste’.[11] Throughout the novel, Heyking emphasizes dirt, poverty and squalor, which are, as Nicholas Clifford notes, ‘standard signifiers of degeneration and the uncivilized’.[12] In her detailed consideration of soap advertisement in the Victorian era, Ann McClintock writes that soap magically embodied ‘the spiritual ingredient of the imperial mission itself’ and was associated with ‘clean, white bodies and clean, white clothing’.[13] She argues that the depiction of Africans as dirty and undomesticated ‘served to legitimize the imperialists’ violent enforcement of their cultural and economic values, with the intent of purifying and thereby subjugating the unclean African body and imposing market and cultural values more useful to the mercantile and imperial economy’.[14] It is clear that the inscription of the Chinese as dirty similarly served to justify the colonial and mercantile interests of Germany and other European nations in China.

The narrator’s gaze in this passage, and elsewhere in the novel, also marks her difference from the local culture by looking down from above. In her influential monograph *Imperial Eyes*, Mary Louise Pratt describes this kind of view from above as the “monarch of all I survey” gaze, as it underlines the writer’s privileged point of view on the basis of their visual authority over the panoramic vista.[15] David Spurr uses the term *commanding view* to describe the same vantage point, and argues that it ‘conveys a sense of mastery over the unknown and over what is often perceived by the Western writer as strange and bizarre’.[16] This sense of superiority over the unknown and *unverständlich* or incomprehensible is clearly evident in this scene and other landscape descriptions in the novel. The passage here is introduced by another standard convention of colonial narrative, which is to explicitly link the panorama taken in to the viewer’s native landscape. Pratt terms this ‘sprinkling it with little bits of England’.[17] In *Briefe* the narrator instead sprinkles the Chinese landscape with little bits of Germany, recalling ‘wie oft ich von meiner Sehnsucht nach schattigen Waldpfaden sprach’ and reminds ‘dass die alten Germanen sich die Bäume als Sitz besonderer Gottheiten dachten’.[18]

---

[11] Steinmetz, p. 20.

[12] Nicholas Clifford, The Long March of “Orientalism”: Western Travelers in Modern China, in: New England Review 22, 2 (2001), pp. 128–40, p. 134.

[13] Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York 1995, p. 211.

[14] Ibid., p. 226.

[15] Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing & Transculturation*, New York 2007, p. 201.

[16] David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham 1993, p. 15.

[17] Pratt, p. 204.

[18] Heyking, p. 10.

Yet despite the narrator's disdain for Peking at the time she lived there, in retrospect she reflects: 'Stadt des Leidens, Stadt des Verhängnisses habe ich Peking oft genannt – und doch liebe ich die graue, düstre Stadt. Ich habe jetzt oftmals ganz deutlich die Empfindung, als gehöre ich ihr, als hielte sie mich für ewig, so fern ich ihr auch räumlich bin.'[19] Part of the reason she now longs for China is because she misses the deference she experienced there: '[i]ch komme mir hier so oft vor [...] wie eine arme, kleine, vertriebene Königin, der niemand anmerkt, daß sie einst ein güldenes Krönchen trug!'[20]

Yet though she misses her elevated position as a white German woman in China, the narrator's letters – written from Canada, New York and Berlin, during the Boxer uprising – are often punctuated by reflections on colonialism and disapproval of the social inequities it creates. Although much of the discussion of colonialism in the novel pertains specifically to the Chinese situation, the narrator also addresses colonialism in other places. In a letter written from Canada, for instance, she writes disdainfully about the way an officer of the mounted police talked about how the indigenous population is treated: '[e]r sagte mit dem Brustton englischer Selbstgefälligkeit, die Regierung sorge für sie mit Geld und Proviant – ich finde das eigentlich das Mindeste, nachdem man den armen Leuten ihr Land weggenommen und ihnen als besondere Gastgeschenke Trunksucht und allerhand Epidemien mitgebracht hat.'[21] The narrator often provides such incisive critiques of the treatment of indigenous populations, showing an awareness of the lingering effects of colonisation such as alcoholism and disease. Yet despite this, and despite the fact that all the concrete examples of colonial situations she offers are negative, she is not in theory opposed to colonialism, arguing instead that:

> 'In den Ländern, wo die demokratische Partei in kurzsichtiger Opposition sich gegen koloniale Bewegungen stellt, beraubt sie sich selbst eines fruchtbaren Tätigkeitsfeldes, wo sie viel mehr Aussicht als daheim hätte, ihre politische Idee zu verwirklichen. Diejenigen Kolonien, die von oben herab geschafft werden, erinnern mich immer an ein künstliches Homunculuschen in der Flasche, das mit chemischen Pillen gepäppelt wird und seine Nahrung nie an der Brust der großen Volksmutter gesogen hat.'[22]

The narrator does not object to colonialism itself, even suggesting that colonies represent an opportunity for political parties to realize their political ideals. Instead she objects to a form of colonialism no longer mainly

---

[19] Ibid., p. 50.
[20] Ibid., p. 42.
[21] Ibid., p. 13.
[22] Ibid., p. 19.

defined by settlement, but instead serving the imperialist ambitions of Western nations and accompanied by military action.

Heyking's narrator sees the current imperialist colonialism in China as pure exploitation of a country in which poverty is, as the narrator repeatedly emphasizes, widespread: 'ich werde immer ganz traurig über die schönen Illusionen, wenn ich Menschen so reden höre von all den Reichtümern, die sie in China erwerben wollen, und mich dabei der unendlichen, herzbeklemmenden Armut erinnere, die ich dort, ärger als irgend sonst wo, gesehen habe'.[23] As Weijian Lu notes, the letter writer recognizes, 'dass die westlichen Begriffe Zivilisation und Fortschritt seit längerer Zeit zu räuberischen Annexionen des fremden Territoriums instrumentalisiert wurden'.[24] The colonial powers vie against each other at the cost of the Chinese, 'die nur dazu da waren, um mit Gewalt in so genannte Fortschritte getrieben zu werden, die dafür gestraft wurden, dass sie sich von dem einen hatten berauben lassen, indem der andere sie noch mehr beraubte'.[25]

Pratt argues that the 'language of the civilizing mission, with which North Europeans produce other peoples (for themselves) as "natives", reductive, incomplete beings suffering from the inability to have become what Europeans already are, or to have made themselves into what Europeans intend to be', depicts the uncivilized country as backward through the same emphasis on extreme poverty, filth and so forth that is repeatedly found in *Briefe*.[26] Yet, Heyking's narrator dismisses the corollary of this depiction, that this backwardness and neglect of China renders it 'manifestly in need of the rationalized exploitation the Europeans bring'.[27] Instead, the talk of the promised progress the West is bringing to China, is unveiled as a facade intended to sell a product: 'immer zahlreichere Leute sind gekommen, die ihnen von Fortschritt und Wechsel sprachen und die alle irgendeinen Artikel hatten, den sie ihnen als unentbehrlich aufdrängen wollen, Religionen, Kriegswaffen, Eisenbahnen und Dampfschiffe'.[28] Essentially, the narrator contends, the Westerners' guiding principle is Social Darwinism: 'der europäisch-amerikanische Grundsatz ... "Friss, auf dass du nicht gefressen werdest"'.[29] The desire for colonial concessions in Peking is endless:

[23] Ibid., p. 5.
[24] Weijian Liu, *Kulturelle Exclusion and Identitätsentgrenzung: Zur Darstellung Chinas in der deutschen Literatur 1870–1930*, Bern 2007, p. 212.
[25] Heyking, p. 16.
[26] Pratt, p. 152–3.
[27] Ibid., p. 152.
[28] Heyking, p. 7.
[29] Ibid.

‘Man prahlt in Peking mit den erlangten Konzessionen, wie die Indianer mit erbeuteten Skalps. Nirgends habe ich so sehr die Empfindung unendlichen Raumes gehabt, wie gerade in China, und doch schien es nirgends so sehr wie in Peking, als ob die weite Welt für die Ansprüche der Menschen nicht ausreichte. Der Kampf wurde dort mit jener neidischen Eifersucht geführt, die ein Gebiet lieber wüst und leer sieht, als dass sie es fremden Händen überließe. Der Schwächere wird, so reich und ausgedehnt die Welt auch ist, stets leer ausgehen, denn die Gier der Starken ist größer als der größte Raum.’[30]

Throughout the novel, the narrator conveys again and again that the foreigners in China are driven by selfish greed. The endless space of China is not vast enough for the ruthless commercial ambitions of the Europeans. Heyking’s narrator also repeatedly emphasizes that those Europeans hoping to make their fortune in China have no respect for the locals. Indeed, this is one of the characteristics that distinguishes her nameless lover – to whom her letters are addressed – from the other foreigners in Peking in her mind: ‘Sie dachten und fühlten ja sogar für die Chinesen, deren Wünsche und Anschauungen allen anderen eine quantité négligeable erschienen’.[31] In her opinion, other foreigners in China do not care about the locals, and see China simply ‘geringschätzig als eine Melone [...] die reif ist, in Stücke geteilt zu werden’.[32] Furthermore, the narrator identifies contempt towards the Chinese amongst Germans living in China, especially in the younger ones who see themselves as vastly superior to the locals:

‘[D]ie Jüngeren [...] werden von einem Taumel des Übermenschentums erfasst, der in einer grenzenlosen Verachtung alles Chinesischen wurzelt. Sie predigen, man solle zugreifen, sich nehmen, was man brauche, einzig das tun, was die eigene Herrenmoral fordere, denn so alleine könnten Nationen und einzelne groß werden. Der Kern der Sache ist, sie trachten danach, einem anderen unrechtmäßigerweise etwas fortzunehmen [...] dazu drapieren sich ganz harmlose Bureaukratenseelen als Cesar Borgias, als Schüler Machiavellis und Nietzsches.’[33]

In this passage, the deep disdain towards the locals felt by young colonialists is explained using Nietzschean terms, and Nietzsche is named alongside Borgia and Machiavelli as a shorthand for ruthlessness at the end of the passage. The narrator refers to both Nietzsche’s theory of the *Übermensch* (superman/ overman), and his theory of the *Herrenmoral* (master morality) to explain the behaviour of these young bureaucrats, and makes

30 Ibid., p. 6.
31 Ibid., p. 16.
32 Ibid., p. 96.
33 Ibid., p. 17.

her disapproval of these theories clear. While Nietzsche seems to have intended the Übermensch to be an exemplary figure, the narrator's interpretation of Übermenschentum as a feeling of racial and cultural superiority prefigures the Nazis' later appropriation of this concept.

These highly critical descriptions of the behaviours and attitudes of Germans (and other Europeans) in China towards the Chinese, set the scene for the ambivalent depiction of the Boxer uprising in later letters. On the one hand, as one of the characters explains, the Boxer uprising has arisen 'logisch aus unserm eigenen Verschulden', a result of the deep disdain towards and exploitation of the locals by the Germans, exemplified by the desecration of graves during the construction of railway lines.[34] Indeed the narrator herself concludes that it is '[d]ie gierige Unersättlichkeit der Fremden' that has driven the Chinese government directly into the arms of the Boxers.[35] Yet on the other hand, the narrator fears for her trapped lover when she hears that the Boxers are murdering other Europeans.[36] During the revolt, as news trickles in of 'entsetzliche Metzeleien',[37] which it is a 'Martyrium' for her to have to read about,[38] the protagonist fears for all the foreigners trapped in Peking, yet she also sympathizes with the locals: '[u]nd wenn man nun an die Chinesen denkt, an diese armen Unbekannten. Wie viel noch namenloseres Elend wird dort entstehen?'[39]

Yet, despite the narrator's empathy for the Chinese, an empathy partly resulting it seems out of her familiarity with the powerlessness they experience through her position as a woman in a patriarchal society, as will be explored later, the 'rather utopian hope, in the first wave of feminist recovery, that women might be innately opposed to imperialism and more sympathetic than men to colonialism's victims, has been largely disproved', as scholars such as Carl Thompson note.[40] Instead, though Heyking's narrator does show resistance to imperialism and does have some sympathy for colonialism's victims, it must be remembered that women travellers in the Victorian era were 'colonized by gender, but colonizers by race', as Indira Ghose emphasizes.[41]

---

34 Ibid., p. 97.
35 Ibid., p. 58.
36 Ibid., p. 97.
37 Ibid., p. 109.
38 Ibid., p. 117.
39 Ibid., p. 120.
40 Carl Thompson, Journeys to Authority: Reassessing Women's Early Travel Writing, 1763–1862, Women's Writing 24, 2 (2017), pp. 131–50, p. 131.
41 Indira Ghose, Women Travellers in Colonial India: The Power of the Female Gaze, New York: Oxford University Press, 1998, p. 5.

Like the men of her era, the letter writer succumbs to many stereotypes of China, though she avoids the more explicitly racist terminology that she quotes others using (e.g. 'die gelben Millionen').[42] Many orientalist stereotypes appear in *Briefe*, and although the narrator critiques Western colonialism in China, and Western perceptions of Chinese people – often explicitly criticizing the hierarchical production of civilizational superiority of Europeans over the colonial Other – she also takes the binary of East and West as a given. She writes for instance that:

> 'Wer aber den Osten wirklich mal kennt und liebt, der passt nicht mehr in diese westliche Welt [...] Wer sich in Brüssel wohlfühlt, dem wird auch Paris gefallen, wer sich in Dresden eingelebt, der wird es auch in München fertigbringen. – Da sind keine weltentrennende Rassen- und Anschauungsgegensätze zu überwinden. Wer aber den Osten wirklich mal kennt und liebt, der passt nicht mehr in diese westliche Welt.'[43]

The narrator views the East and West, and the associated differences in race and worldviews that divide worlds, as diametrically opposed, so much so that so that she argues that once one becomes familiar with and attached to the East one can no longer fit into the West.

The passage of the novel that seems most telling about the orientalism of the time describes the narrator's Chinese servant being stared at by strangers in New York:

> '[U]nser chinesischer Diener Ta-kwan-li war der Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit. Während er gleichmütig neben mir stand, in jeder Hand eine Reisetasche, auf seinem guten runden Gesicht den Ausdruck vollkommenster Indifferenz, und die kleinen geschlitzten Augen so zugekniffen hielt, als lohne es sich gar nicht, sie zu öffnen, standen Herren und Damen um ihn herum, riefen andere herbei, ihn auch zu begaffen, und tauschten allerhand Bemerkungen über sein Äußeres aus. Der Orientale, dem doch alles so gänzlich neu und befremdend sein musste, war dem westlichen Menschen mal wieder ganz überlegen durch seine angeborene und anerzogene Ruhe. Er zeigte weder Erstaunen noch Neugier und sagte nur: "Wenn sie mich genug betrachtet haben, werden sie wohl aufhören."'[44]

Yet, although the narrator describes the fascination the Americans in New York have with her Chinese servant as objectifying and somewhat ridiculous in this passage and others in the novel, her tendency to exoticize and essentialize is also clearly evident in her description of the servant, which simultaneously reinforces the binary between the 'Oriental' and the

---

42 Heyking, p. 95–6.
43 Heyking, p. 41.
44 Ibid., p. 19.

'Westerner' and accords to racial stereotypes regarding his appearance (small slanted eyes) and demeanour (calm and inscrutable). The narrator takes a variety of stereotypes about China and the Chinese as given, writing for instance that the decision of a previously 'passive' Chinese population to rebel is '[e]in Rätsel im rätselreichen China'.[45]

Elsewhere the narrator reports that her Chinese servants regularly lied about having dying parents.[46] Deceptiveness is a stereotype that is both a common orientalist trope, but also frequently found in German writings about China before and around this time, including, for instance, Immanuel Kant's dictation text on China, as noted by Lü.[47] The narrator recognizes herself that many of her conceptions about China and the Chinese are stereotypes, but then suggests that China really does conform to stereotype: '[d]as war alles ganz stereotyp - denn alle Dinge in China haben die Neigung stereotyp zu werden!'[48]

A clock given to the narrator by her lover, and made by a French artist, symbolizes the binary of East and West with associated stereotypes. Above a Louis XVI pedestal with dolphins and fine garlands, four dragons hold the clock aloft. Over the clock, there is a small globe on which a Gallic rooster, 'offenbar nach Freiheit kräht, aber ein so skeptisches Gesicht macht, als glaube er schon längst nicht mehr daran'.[49] Her lover explicitly associated this clock with stereotypes of East and West when he gave it to her:

> 'Als Sie mir die Uhr schenkten, sagten Sie: "Die passt so gut zu Ihnen: ein Fundament altererbten Geschmacks, der von vielen Generationen herstammt; die Drachen, der Hang zum Absonderlichen, der Zug zum Unbegreiflichen, Mystischen, der in uns erwacht, je mehr wir sehen, dass das Exakte, Vernünftige, Realistische doch nichts erklärt und schließlich immer wieder alles mit einem großen Fragezeichen endet – und als Spitze des ganzen Gebäudes der kleine tapfere Hahn, der nach Aufklärung und Freiheit quand même ruft, der viel graue und trübe Tage erlebt hat und zu sagen scheint, nach all dem Krähen müsste die Sonne doch endlich aufgehen."'[50]

But in this remembered statement, the lover suggests that both he and she have a tendency to qualities ascribed to the East in this binary – the absurd, incomprehensible, mystical – as they realize that the qualities associated with the West – the exact, reasonable, realistic – do not explain any-

---

[45] Ibid., p. 101.
[46] Heyking, p. 33.
[47] Lü, German Colonial Fiction of China, p. 91.
[48] Heyking, p. 52.
[49] Ibid., p. 38.
[50] Ibid.

thing and leave everything open.[51] Yet, he ends with a continued belief in enlightenment and freedom, two values regarded as Western in orientalist thinking. But the metaphor of a rooster who has seen many grey and drab days, and still hopes that the sun will rise after all his crowing, seems to suggest that he believes that these two values are not currently reflected in the China filled with foreign colonial concessions they live in, or perhaps in the world more generally.

Mary Rhiel argues that at the core of Briefe is 'an identity crisis in which class anxiety represents itself in terms of the gender relations embedded in the love story', in which the 'masculine colonial ideal dies', and 'its contingent female counterpart destroys herself in response'.[52] Rhiel concludes that neither 'conventional gender categories nor nationality are represented as viable positionalities from which to imagine a self', and thus contends that '[r]ead against the grain, the novel deconstructs colonialism's linking of stable national, class and gender constructions'.[53] Rhiel does not offer any specific examples in the novel to support this argument, and while it is true that Heyking critiques these constructions to some degree, I would argue that it is overstating the case to say that she deconstructs them, given the fact, that as noted earlier, her perception of the world is still so colonial. Yet, there is a connection between gender and colonialism in the novel. Writing about Heyking's diaries, which were published posthumously, Leutner argues that, 'Anzeichen politischer Emanzipation laufen parallel zu einer Veränderung des Selbstverständnisses Elisabeth von Heykings als Frau', and this same development can be seen in Briefe.[54]

Throughout the course of the novel, critical comments about foreigners' actions in China, and their negative perspectives on the Chinese, become more frequent and more pointed, and at the same time comments on the position of women in society also increase and become more poignant. Towards the end of the novel, the worsening situation in Peking is repeatedly juxtaposed with the narrator's reflections on her role in society, as her concern for her lover seems to heighten her feeling of a lack of autonomy. She emphasizes, for instance, that her inability to do anything but wait for news from China is emblematic of the fate of women generally, writing '[i]ch habe gewartet. Gleich vielen Frauen, die ihr Leben lang

---

[51] While the "Eastern values" are here depicted more positively than the "Western values" they are contrasted with, it should be noted that, as Nicholas Thomas writes, Orientalism also encompasses stereotypes that are 'sympathetic, idealizing, relativistic and critical of the producers' home societies', see: Nicholas Thomas, Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government, Princeton 1994, p. 26.

[52] Rhiel, A Colonialist Laments the New Imperialism, p. 133.

[53] Ibid.

[54] Leutner, p. 57.

nichts tun als warten'.[55] Though this sentiment is heightened by her current predicament, it is not new, as her belief that women without a career have a meaningless existence and are often condemned to waiting is mentioned on numerous occasions earlier in the novel. In one early letter, for example, the narrator writes: 'Frauen sitzen eigentlich immer da und warten, ob die Türe aufgeht und jemand kommt'.[56] On her brief return to Berlin, the narrator reflects as she visits the home that she and her brother lived in as orphans: '[a]ls arme Verwandte habe ich dort manch bittere Stunde erlebt und habe den Bruder beneidet, den ich damals selten sah, von dem ich aber wusste, dass er sich zu einem nützlichen, ihn unabhängig machenden Beruf ausbildete. Wie gerne hätte auch ich das getan!'[57] The frustration the narrator felt as she waited to find out what her life held for her, waiting to see if a suitable husband could be found, and acutely aware that her gender deprived her of the ability to pursue a career and gain her independence, foreshadowed her continuing exasperation at her lack of agency, condemned to a life of waiting.[58]

Though no explicit parallel is made between the fate of the Chinese and the fate of women, the reader cannot help but make this parallel as their experiences are juxtaposed, noting for instance that the trapped locals in Peking, or the narrator's servant who must return to China from New York, are just as unable to decide their own fate as the narrator is. Like the social exploratesses Pratt writes about to describe Heyking's grandmother the writer Bettina von Arnim, Heyking 'emplots [a] quest for self-realization and fantasies for social harmony', rather than the 'quests for achievement fuelled by fantasies of transformation and dominance' that male colonial travel narratives of the same era tended to.[59] The narrator's return to the United States, where she will die a few months later, after finding that she no longer feels at home in Germany, seems to be tied up with her lack of autonomy as a woman, and in this too she mirrors other female travellers of her time, 'her back to Europe, fleeing the confines of her time'.[60] Yet despite her critique of colonialism, racism and the position of women in Western society, Heyking cannot escape the confines of her time, still caught by both colonialism and orientalism.

55 Heyking, p. 115.
56 Ibid., p. 44.
57 Ibid., p. 72.
58 The narrator's trip to Germany is prompted by the death of her mentally ill husband, who has been institutionalized for many years and whose existence the reader was previously unaware of: ibid., p. 67. For the first half of the novel it is hinted that something stands between the narrator and her lover's union, but it is unclear what.
59 Pratt, p. 168.
60 Ibid.

„Das Leben ist unter allen Umständen ein Fest“. Max Dauthendeys Java in seinen Reiseaufzeichnungen, Tagebüchern und Briefen

Christiane Weller

> Ich möchte angstvoll leben, leben, leben, um die geliebte Heimat, die Liebe und das Leid dort in Deutschland nochmals am Körper zu erleben. Nur ja nicht sterben in den Tropen! schreien meine Blutstropfen und durchsausen mein Herz gefühllos wild, als könnten sie den Leib über die Meere der Ferne nach Deutschland fortreißen – so heftig gebärden sie sich in diesen Tropenabendstunden.[1]

Diese Zeilen schreibt Max Dauthendey an seine Frau Annie am 12. Januar 1915, als er malariakrank auf Java dem Ende seines erzwungenen Exils entgegenfiebert. Der Schriftsteller Friedrich Krohnke macht aus diesem Dauthendey in seinem satirischen Roman *Wie Dauthendey starb* von 2017 „eine schöne Geschichte [...] voller Poesie und Dauthendeyscher Farben“,[2] und der erzwungene Aufenthalt des Dichters in der holländischen Kolonie während des Ersten Weltkriegs, sein Leiden und Schreiben sind ein „Glücksfall“,[3] zumindest für Kröhnkes Protagonisten Kröck, der 150 Jahre nach Dauthendeys Geburt und 100 Jahre nach dessen Tod in Malang, die Seelenqualen des Dichters in einer Poetikvorlesung Revue passieren lässt.

Max Dauthendey ist, wie Kröck in seiner Poetikvorlesung einvernehmlich mit allen derzeitigen Sekundärliteraten bestätigt, ein fast vergessener Autor. Dies gilt zumindest für die letzten Dekaden, obwohl er zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus neben Rilke, Hofmannsthal oder George firmierte. Doch nicht nur Kröhnkes überraschender Roman, auch und vor allem die neuere Exotismusdebatte hat zu einer Wiederentdeckung Dauthendey geführt.[4] Gefragt wird in dieser, ob der Dauthen-

---

[1] Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf. Ein Lebensbild mit unveröffentlichten Dokumenten aus dem Nachlaß*, München 1957, S. 290 (Hervorhebungen im Orginal).

[2] Friedrich Kröhnke, *Wie Dauthendey starb*, Graz etc. 2017, S. 52.

[3] Ebenda.

[4] Der Fokus der derzeitigen Forschungsliteratur liegt hierbei zumeist auf den asiatischen Novellenzyklen, d.h. vor allem auf *Lingam* (1909) und *Die acht Gesichter am Biwasee* (1911), bzw. auf seinem Mexiko-Roman *Raubmenschen* (1911), kontrastiert mit Dauthendeys Weltreise, die ihn mit „Thomas Cook“ 1906 nach Kairo, Indien, China, Japan und Amerika führte, und über die er besonders in seinen Briefen an seine Frau Annie Johanson als auch an Freunde ausführlich berichtet.

dey sche Exotismus als regressiver Eskapismus verstanden werden muss[5], oder ob, wie Volker Zenk vorschlägt, der Begriff des Exotismus zu kurz greife, und die sogenannte exotistische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts (ca. 1910 1925) nicht eher eine Forschungsreise ins Innerpsychische sei, also kein geographisches, sondern ein psychographisches Anliegen habe.[6] Stellt Zenk die Frage nach den Subjektivierungsstrategien des Dauthendey schen Schreibens, so versucht Manfred Durzak Dauthendeys exotistische Tendenzen abzuschwächen, indem er ihn als ethnographischen Reisenden versteht, der mit seiner offenen Wahrnehmungssensibilität [7] die asiatische (hier vor allem die japanische) Wirklichkeit als eine ritualisierte und symbolisch aufgeladene erkennen und vermitteln könne, und damit nach Durzak im mehr oder weniger exotistischen Gewand einer interkulturellen Wahrheit auf der Spur sei.[8] Michael Mayer wiederum sieht besonders in Dauthendeys Mexiko-Erfahrung und seinem daraus resultierenden Roman Raubmenschen eine Kritik an einem den Kolonisten verrohenden Kolonialismus, eine Erfahrung, durch die dem Europäer in der exotischen Fremde Europa wieder zum Wunschbild gerate. Exotismus sei daher ein zirkuläres Unternehmen, da sich in der Fremde das Eigene radikalisiere , d.h. sich dort destruktive Tendenzen offenbaren, die im geschützten europäischen Raum in Schach gehalten werden.[9]

Im Folgenden möchte ich eine etwas anders gelagerte Lesung von Dauthendey, und hier vor allem von seinen javanischen Tagebüchern und

---

[5] Friedrich Brie hat schon 1920 in seiner Arbeit zum Exotismus in der Romantik den Exotismus mit Eskapismus identifiziert (vgl. Friedrich Brie, Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik, Heidelberg 1920). Vgl. zum Begriff des Exotismus als Wunscherfüllung und Flucht vor den Anforderungen der Wirklichkeit auch Wolfgang Reif, Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1975.

[6] Vgl. Volker Zenk, Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Oldenburg 2003, hier S. 13ff. Nach Zenk ist mit der nahezu vollständigen Entdeckung und Kartographierung der Welt im Verlauf des 19. Jahrhunderts der nicht zu entdeckende weiße Fleck nurmehr das Innere des Reisenden bzw. Schriftstellers (ebenda, S. 13). Es ist also nur bedingt das weitentfernte Fremde, was einen vermeintlichen Exotisten wie Dauthendey interessiert, sondern das oder die nahe Fremde , ein Begriff, den Sigrid Weigel schon in den 1980er Jahren geprägt hatte, vgl. Sigrid Weigel, Die nahe Fremde - das Territorium des Weiblichen . Zum Verhältnis von Wilden und Frauen im Diskurs der Aufklärung, in: Die andere Welt. Studien zum Exotismus, hrsg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a.M. 1987, S. 171 199.

[7] Manfred Durzak, Max Dauthendeys japanische Novellen in Die acht Gesichter am Biwasee Literarischer Exotismus oder schon interkulturelle Literatur?, in: Arcadia 45, 10 (2010), S. 68 76, hier S. 70.

[8] Ebenda, S. 76.

[9] Vgl. Michael Mayer, „Die Tropen gibt es nicht." Dekonstruktionen des Exotismus, Bielefeld 2010, hier S. 212. Die Fremde wird so zum Ort, an dem nach Mayer das europäische Unbewusste verhandelt werde (ebenda, S. 236).

Briefen aus der Zeit von 1914 bis 1918, vorschlagen; dies vor dem Hintergrund von Dauthendeys Philosophie, seiner Fremderfahrung und seinen Kindheitserinnerungen. Die Dauthendey-Rezeption der 1920er und 30er Jahre hatte in Dauthendeys Schreiben eine Explikation seiner sehr persönlichen und wohl wenig systematischen Philosophie gesehen. Diese subjektivistische Philosophie oder dieser Panpsychismus, der Überlegungen von Gustav Theodor Fechner, Wilhelm Wundt, Rudolf Hermann Lotze und Bruno Wille[10] anklingen lässt, bildet die Grundlage für Dauthendeys Konzeption der Fremderfahrung und des exotischen (asiatischen) Raumes, und bleibt für Dauthendey auch in seinem javanischen Exil bestimmend. Dauthendeys Panpsychismus oder seine Allbeseelungslehre setzt sich aus unterschiedlichen Momenten zusammen, beruht, wie er in seiner Autobiographie Gedankengut aus meinen Wanderungen referiert, aus oftmals sehr persönlichen Erschütterungen und Fragestellungen. Ein Schlüsselerlebnis sind die Diskussionen, die er mit seinem Freund, dem Medizinstudenten Arnold Villinger, im Jahr 1890 führt. Villinger vertritt eine Atomtheorie, nach der auch die kleinsten Teilchen beseelt seien, in Liebe verbunden und bestehend aus Wille.[11] Diese Allbeseelung aber ist eine Absage an einen christlichen Gott; ein Umstand, der Dauthendey zunächst zutiefst beunruhigt. Im Verlauf seiner Beschäftigung mit dem Panpsychismus gibt Dauthendey jedoch seine christlich geprägte Gottesvorstellung weitgehend auf und stipuliert, dass Atome sowohl empfindungsfähig seien als auch einen alles durchdringenden Willen haben.[12] Der Mensch wird sich hier selbst zum Schöpfer und zum Gott:

---

[10] Siehe hierzu auch H.G. Wendt, Max Dauthendey. Poet-Philosopher. New York 1966 [1936], passim, sowie Walter Gebhard, Panpsychismus als Annäherungsbrücke zwischen Ost und West, in: Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900, München 2000, S. 27 58, passim. Theodor Fechner (1801 1887) war Begründer der Psychophysik; Wilhelm Wundt (1832 1920) entwickelte eine experimentelle Psychologie und Völkerpsychologie und war Vertreter der Psychophysik, bzw. eines psychophysischen Parallelismus ; Rudolf Hermann Lotze (1817 1881) war Mediziner, Philosoph und Vertreter eines teleologischen Idealismus, und Bruno Wille (1860 1928) war zusammen mit Wilhem Bölsche Wegbereiter des Friedrichshagener Dichterkreises, hatte eine enge Verbindung zu Rudolf Steiner und engagierte sich in Freikirchlichen Kreisen. Vgl. zum Panpsychismus und insbesondere zu Gustav Theodor Fechner, Wilhelm Wundt und Rudolf Hermann Lotze auch den Eintrag von Lothar und Helga Sprung zum Panpsychismus , in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 7, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt 1989, S. 50f.

[11] Siehe auch Arnold Villinger, Das Buch vom Wesen aller Dinge, Dresden, Leipzig 1896 und in einer überarbeiteten Fassung publiziert als Grundzüge einer Weltanschauung, Leipzig 1910.

[12] Vgl. Wendt, Max Dauthendey, S. 37; und Wilhelm Kraemer, Max Dauthendey. Mensch und Werk, Gießen 1937, hier S. 36 41.

> Diese [göttliche] Schöpferkraft wohnt in uns wie in allen, die mit uns in die Weltallerscheinung treten und am Weltallwerke und Weltallfeste mitarbeiten und mitfeiern. Dieser unserer Schöpferkraft müssen wir uns bewußt werden, um uns nicht bloß als die schwachen Geschöpfe und als Sklave eines endlichen Lebens oder einer ewigen Seelenwanderung zu fühlen.[13]

Dauthendey entwickelt so im Anschluss an die Gespräche mit Villinger seine Kernbegriffe bzw. -thesen, die bis in die Zeit auf Java weiter ausdifferenziert werden und in seinem 1917/1918 entstandenen Gedicht Das Lied der Weltfestlichkeit ihren Abschluss finden.[14] Zentral in diesem Dauthendey schen Universum sind die Konzepte von Weltferne und Weltnähe, die Vorstellung einer Universalsprache oder auch, wie er es nennt, Weltallgemeinsprache, Weltallverkehrssprache, Weltallzeichensprache, sowie die Weltfestlichkeit oder Weltallfestlichkeit und die alles zentrierende und verbindende Kraft der Liebe.[15] Als Weltferne versteht er das ewig festlich Unabänderliche in uns , d.h. hier auch den Zustand des Nirwanas, als Weltnähe das ewig sich festlich Verändernwollende in uns.[16] Beide Zustände halten sich stets im Gleichgewicht: Die Weltferne in uns läßt die Weltnähe keine chaotischen Zuckungen machen. Wir selbst stehen ewig weise über der Torheit. Das ewige Wechselleben in der Weltnähe wird in Zucht und Gleichgewicht gehalten durch die unerschütterlichste Ruhe der Weltferne in uns .[17] Aus dem Zusammenspiel von Weltferne und Weltnähe, dem Positionswechsel zwischen Schöpfer und Geschöpf, entspringt das Leben als weises Fest , ein Wechsel aus Freude und Leid und ein Spiel von Erscheinungen , dem man sich weder entziehen kann noch darf.[18] Aus der Teilnahme an der Festlichkeit des Lebens und einer anhaltenden Aufmerksamkeit gegenüber allen Lebensregungen , ergibt sich eine allumfassende Verbundenheit: Denn die Kräfte aller Leben sind in dir. Du kannst alle Leben verstehen, wenn du willst, und alle Leben verstehen dich .[19] Dieses Gefühl der Festlichkeit allen Lebens schließt für Dauthendey auch den Tod ein.[20] Festlichkeit, Weltfestlichkeit oder Weltallfestlichkeit schaffen so einen kosmischen oder auch Liebeszusammenhang, der zurückführt in einen paradiesischen Urzustand:

---

[13] Max Dauthendey, Gedankengut aus meinen Wanderjahren (Bd. 1&2): Autobiografische Aufzeichnungen, Musaicum Books 2017, S. 38.

[14] Siehe hierzu auch den Aufsatz von Roger C. Norton, Max Dauthendey s Lied der Weltfestlichkeit: Its Dates and Religious Significance, in: Modern Language Notes 73, 2 (Februar 1958), S. 116 119.

[15] Vgl. dazu Wendt, Max Dauthendey, S. 14, FN 24.

[16] Dauthendey, Gedankengut aus meinen Wanderjahren, S. 39

[17] Ebenda, S. 42.

[18] Ebenda, S. 51.

[19] Ebenda, S. 51f.

[20] Vgl. ebenda, S. 317.

Die Furcht vor Göttern und die Furcht vor Menschen wird auf der Welt für alle Zeiten überwunden sein, sobald die Menschheit wieder die Weisheit der Weltallfestlichkeit annimmt, die den Völkern im Urzustand bereits Eigentum war. Bei selbstverständlichem Welternst und selbstverständlicher Weltfestlichkeit wird die im Liebesgefühl selbstbewußt gewordene Menschheit nie mehr verarmen.[21]

Diese Welt, die Dauthendey beschreibt, ist eine belebte Welt, da aus ihr die Einsamkeit verbannt ist.[22] Denn die toten, oder stummen Dinge sind eingebunden in einen Kommunikationszusammenhang, d.h. sie kommunizieren mit denen, die sich von ihnen affizieren lassen:

Und diese Gedanken und Gefühle, die dir, Mensch, beim Anblick toter Dinge im Herzen zu reden beginnen, das ist die Sprache der stummen Dinge. Höre darum deinen Gedanken und Gefühlen zu, wenn du vor der Welt und ihren Dingen sitzt. Die Gedankensprache und Gefühlssprache ist die Weltallsprache.[23]

Dauthendeys Exotismus, so könnte man vorschlagen, gewandet sich philosophisch bzw. panpsychistisch. Seine panpsychistische Weltanschauung verspricht einen völlig anderen Zugang zum Fremden, als das unter einer rein exotistischen Herangehensweise möglich wäre. In gewisser Weise löst ein radikaler Panpsychismus die Kategorie der Fremde auf, da alles im Sinne einer subjektiven Durchdringung und Affektion undifferenziert zugleich Eigenes und Fremdes, Sein und Nichtsein, ist.[24] Walter Gebhardt sieht den Panpsychismus als ein Moment des Krisenmanagements um 1900 .[25] Der Panpsychismus reagiere nach Gebhard auf die Darwinistische Reduktion , auf Atheismus-Tendenzen, aber auch auf die Enthierarchisierung des Selbst im Kosmos, sowie die Ich- und die Sprachkrise.[26] Die ostasiatische Kultur bietet sich in dieser Krisensituation als Projektionsfläche bevorzugt an, da sie, so zumindest aus Sicht westlicher Panpsychisten, eine Synthese zwischen Welt und Ich, Ferne und Nähe bereitstellt.[27]

---

21 Ebenda, S. 432.

22 Vgl. ebenda, S. 434.

23 Ebenda, S. 63, Hervorhebung im Original.

24 Gebhard zufolge verdankt sich der Possessivgewinn [...] einer Tilgung aller Differenzen, nicht ihrer Bewältigung , Gebhard, Panpsychismus als Annäherungsbrücke, S. 54.

25 Ebenda, S. 33.

26 Ebenda, S. 33ff.

27 Vgl. ebenda. In diesem Zusammenhang verweist Gebhard besonders auf die japanische Kultur des Nahen und Kleinen , Gebhard, Panpsychismus als Annäherungsbrücke, S. 34, die eine minimalistische Nahsicht und affektive Teilnahme an der Dingwelt erlaube. Im Zuge der Pierce schen Zeichentheorie werde aber auch besonders die Schrift oder Kalligraphie Ostasiens für die westliche Kunst und Literatur interessant, ebenda, S. 35. Zu Dauthendeys Beschäftigung mit ostasiatischer Li-

Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, inwieweit Dauthendeys Panpsychismus nicht nur auf die allgemeine Krisenstimmung der Zeit reagiert, sondern auch eine Antwort auf eine bestimmte Lebenskonstellation ist, ein philosophisches Konstrukt, das die persönlichen Verlust- und Mangelerfahrungen in esoterischer Überhöhung zum Verschwinden bringen sollen. Unterfüttert von seiner panpsychistischen Philosophie scheint Dauthendeys Fremderfahrung wiederum kaum zu trennen von seiner psychopathologischen Disposition.

Als Beispiel soll hier vor allem Dauthendeys Java-Erlebnis bzw. seine letzten Jahre dort dienen, denn in seiner Java-Erfahrung kulminieren verschiedene Lebensmomente. 1. der Kindheitswunsch, dem väterlichen Haus zu entkommen, 2. die Schreibhemmung in fremder, nicht-heimatlicher Umgebung, 3. Geldnöte und Statusunsicherheiten, und 4. Heimweh und Sehnsucht nach (s)einer Frau.

Ausgangspunkt aller Dauthendeyschen Reiseerzählungen, Tagebuchaufzeichnungen etc. ist immer wieder der frühe Verlust der Mutter und das Verhältnis zum übermächtigen Vater. In *Der Geist meines Vaters* nimmt Dauthendey den Tod des gefürchteten Vaters zum Anlass, dessen Lebensgeschichte – und darin eingeflochten seine eigene Kindheitsgeschichte – zu schreiben, dies auf ausdrücklichen Wunsch des Vaters, der sich selbst nicht in der Lage sieht, sein eigenes Memoirenprojekt zu beenden. Dauthendeys Kindheitswunsch, aus Ermangelung deutscher Kolonien in die holländische Kolonie Java zu gehen, entsteht durch ein Gespräch mit einer Kusine. Um sich mit dem Land bekannt zu machen, wünscht sich der jugendliche Dauthendey nichts anderes als ein Buch über Java, ein Wunsch, der dem Vater zutiefst missfällt:

> Es war wenige Wochen vor Weihnachten, und ich wünschte, mich an meine Kusine wendend, zu Weihnachten nichts anderes als ein Buch über Java. Auf alles andere wollte ich verzichten. [...] Ich erhielt dann auch am Weihnachtsabend das Buch, und nichts als dieses Buch, so wie ich es gewünscht hatte. Ich fühlte mich reich beschenkt. Nur mein Vater ging mit etwas verächtlichem Gesicht beim Weihnachtstisch an mir vorbei, forschte mich aber nicht näher aus. Er deutete nur auf das Buch unter dem Weihnachtsbaum und sagte: „Du hast ausdrücklich nichts anderes gewollt als dieses Buch. Eigentlich hatte ich nicht vor, deinem Wunsch nachzugeben, denn du kommst sicher durch das Lesen dieses Buches ins Träu-

---

teratur und Schrift siehe auch Arne Klawitter, Die Poetisierung des Analphabetismus. Fiktionalisierungen einer fremden und unlesbaren Schrift bei Max Dauthendey, Bernhard Kellermann und Henri Michaux, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge, 65, 3 (2015), S. 299–316; und ders. Das lyrische Echo einer Weltreise. Ästhetische Diversität in Max Dauthendeys Reiseversepos *Die geflügelte Erde* (1910), in: Bulletin of the Graduate Divsion of Letters, Arts and Sciences of Waseda University 63 (2018), S. 251–268.

> men. [...] Dann wandte mir mein Vater den Rücken, ohne mir wie sonst den Weihnachtskuß zu geben.[28]

Der Wunsch nach Auswanderung bestimmt auch die Folgezeit und gipfelt in einer tränenreichen Auseinandersetzung mit dem Vater.

> Mein Vater hörte mich ruhig an. Schmerzlich zuckten seine Lippen. Er legte die Hand vor die Augen und brach plötzlich in Tränen aus. Ich begriff diese jähe Umwandlung nicht [...] Endlich sah mein Vater auf und sagte mit zuckendem Mund: [...] Nun geh, wohin du willst. Ich bin ein einsamer Mann. Ich habe keine Söhne mehr! Und wieder begann er zu schluchzen. Ich biß die Lippen aufeinander und ging langsam und möglichst leise aus dem Zimmer. Ich setzte mich in mein dunkles Schlafzimmer und sagte zu mir: ich will abwarten, bis mein Vater beruhigt ist und sich an den Gedanken meiner Auswanderung nach Java gewöhnt hat. Vorläufig hatte er gesagt: Geh, wohin du willst! Wenn es auch vorwurfsvoll klang und nicht gemeint war, daß ich diese Verweisung wörtlich nehmen sollte, so wollte ich doch jetzt diesen Satz behalten und annehmen, daß er mir Freiheit gegeben hatte, zu tun, was ich tun mußte. Mein Vater tat mir leid, aber es war ja gleich: blieb ich, machte ich ihm Kummer, und ging ich, machte ich ihm auch Kummer. [29]

Dauthendeys Verhältnis zu seinem übermächtigen Vater war seit dem frühen Tod der Mutter angespannt. Der Vater wollte den Sohn auf einen Brotberuf vorbereiten; er sollte das erfolgreiche Fotoatelier des Vaters übernehmen. Max Dauthendey hatte sich aber schon früh erst der Malerei und dann der Schriftstellerei verschrieben und enttäuschte den pragmatisch gesinnten Vater. Zum anderen aber hatte der Vater den Sohn enttäuscht . Der Tod der Mutter und die Unfähigkeit des Vaters dies zu verhindern, bzw. der Entschluss des Vaters sich trotz des Verlustes einem (christlichen) Gott unterzuordnen, der den Tod der Ehefrau zugelassen hatte, stieß bei dem Sohn auf Unverständnis. Man könnte also sagen, dass der Panpsychismus Dauthendeys auch eine Abstrafung des Vaters ist, der ohnmächtig einem mitleidlosen Gott anhängt; eine Positionierung also auch gegen die hinter der Herrschaftsgeste versteckten Impotenz des Vaters.

Dauthendey selbst beschreibt die Ohnmacht des Vaters bzw. der Eltern und die daraus abgeleitete eigene Ohnmacht wie folgt:

> Ich glaube mich noch genau zu erinnern, wie bestürzt ich war, als man mir sagte, daß etwas Stärkeres im Unsichtbaren existieren sollte, ein stärkerer Herr als mein Vater es war, eine stärkere Macht als meine beiden Eltern mir waren. Wie frei war es vorher um mich im

---

[28] Max Dauthendey, Der Geist meines Vaters, Kindle Edition 2012, S. 185f.
[29] Ebenda, S. 186ff.

> Hause gewesen, ehe diese Erklärung der Elternohnmacht über mich kam! Und wie seltsam wurde es mir bei dem Gedanken, daß, wenn ich einmal groß sein würde, vom Vater fortkäme und meine eigene Frau haben würde, ein Gottherr, der schon über meinen Vater regiert hatte, immer noch da wäre, auch wenn meine Eltern tot wären, und daß er ewig wie ein Aufpasser über mir und meiner Frau sitzen sollte, ebenso wie über allen Menschen.[30]

In einem Aufsatz von 1912 in der Zeitschrift *Imago* stellt der österreichische Psychoanalytiker Alfred von Winterstein fest, dass der Exotismus seinen Ursprung in einer ödipalen Verstrickung habe. Die Suche nach dem Fremden, das Reisen, habe nach Winterstein eine ‚psychosexuelle Wurzel'. Im Reisen drücke sich die „Unfähigkeit zu dauernder Assoziation" aus und die „Sucht, dem eigenen peinvollen Ich zu entfliehen".[31] Winterstein spricht von dem den Reisenden motivierenden Wunsch, der väterlichen Autorität zu entkommen;[32] die Reise wird also zur Flucht aus der ödipalen Konstellation. Auch der Ethnopsychoanalytiker Mario Erdheim verortet die Entstehung einer exotistischen Haltung in der ödipalen Phase der Kindheit. In dieser Zeit gewinne das Exotische an Anziehungskraft. An das/die Fremde sei die Hoffnung geknüpft, Problemen zu entkommen, die in der ödipalen Konstellation der Familiensituation nicht zu lösen seien.[33] „Exotisch ist das, was einen *nicht* an die eigene Familie erinnert und trotzdem deren Werte und Gewohnheiten bestätigt".[34] In gewisser Weise drückt sich in der Exotisierung ein Paradox aus, denn die Flucht aus der ödipalen Situation, die als Kritik an der Autorität des Vaters verstanden werden muss, ermöglicht es andererseits, dass die offene „Auseinandersetzung mit dem Vaterbild und den darin implizierten Vorstellungen von Männlichkeit und Allmacht"[35] vermieden werden kann. Der Exotismus, in dem das Fremde scheinbar gesucht und die Ursprungsfamilie durch das anziehende Fremde ersetzt wird, wirkt gleichzeitig konservativ oder konservierend, da die alten Familienbindungen im Untergrund weiterbestehen können. Demzufolge sind, nach Erdheim, sowohl Xenophobie, als auch Exotismus Vermeidungsstrategien. In der Xenophobie meidet man das Fremde, um das Eigene nicht in Frage stellen zu müssen,

---

[30] Dauthendey, *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, S. 45.

[31] Alfred Freiherr von Winterstein, Zur Psychoanalyse des Reisens, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften (1912), S. 489–506, hier S. 492.

[32] Vgl. ebenda, S. 497.

[33] Vgl. Mario Erdheim, Zur Ethnopsychoanalyse von Exotismus und Xenophobie, in: *Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur*, Frankfurt a.M. 1994, S. 258–265, hier S. 260.

[34] Ebenda, S. 260f., Hervorhebung im Original.

[35] Ebenda, S. 261.

im Exotismus zieht es einen in die Fremde, und man muß deshalb zu Hause nichts ändern.[36]

Da sowohl Xenophobie als auch Exotismus als Vermeidungsstrategien eine Auseinandersetzung mit den Positionierungen des Subjekts bezüglich des familiären Umfelds vermeiden, ist die Demarkierung der Kategorien prekär; immer wieder scheint zumindest bei Dauthendey die Suche und Sucht nach dem Fremden in die Ablehnung des Fremden umzuschlagen. Die Sehnsucht nach der Heimat wird in dem Moment, in dem man wieder zu Hause angekommen ist, durch ein erneutes Fernweh abgelöst. Dieses ständige Oszillieren zwischen Heimweh und Fernweh, Suche nach Ruhe und Sucht nach Bewegung bestimmt Dauthendeys Reiseerinnerungen und Briefe. So heißt es in einem Brief aus Genua:

> Der Süden ist wie meine Kindheit, so sorglos und mütterlich freundlich pflegt er meine Haut, meine Sinne, mein Herz. Besonders ist es der sanfte Geruch, der ohne Schärfe und Ecken ist, man fühlt sich immer nackt und weich wie Kinder, die nackt im Freien spielen.[37]

Hier ist die Fremde mütterlich, ein Ort, an dem das Kind noch durch die Sorge der Mutter behütet wird. Dauthendey will auf dieser und seinen anderen Reisen für sich und seine Frau eine neue Heimat, ein kleines Anwesen, eine Bauernhaus, eine Einsiedelei finden. Seine Reisen nach Mexiko, Italien und Griechenland verfolgen wie es scheint nur diesen einzigen Zweck: Annie liebe, wenn ich nur dieses Häuschen für uns mit Gottes Hand entdecken kann.[38] Doch letztendlich erweisen sich alle besuchten Länder als ungeeignet. Immer wieder ist Dauthendey enttäuscht, dass sich in der Fremde keine Heimat finden lässt. Die Auswanderung nach Mexiko, die Dauthendey und seine Frau tatsächlich unternommen hatten, schlägt schon im Hafen von Vera Cruz fehl; im Anblick dreier Palmen, unter denen nach Dauthendey das Dichten deutscher Lieder unmöglich scheint. Doch auch die mediterranen Länder bieten keine passende Bleibe. Die Klosterruine in der Nähe von Athen zum Beispiel ist zu heruntergekommen, zu teuer, und umgeben von Hirten, die böses Gesindel sind.[39] So spielt sich ein Schema ein, nach dem Dauthendey reist, nicht um eine neue Heimat, sondern das Material zum Schreiben zu finden. So heißt es 1898 in eine Brief aus Athen an seine Frau:

> Nun habe ich mich heute fest und sicher für Würzburg entschlossen [...] Mein Herz ist glücklich, seit ich mich entschlossen habe. Ich freue mich sehnlichst, endlich wieder meine Muttersprache um

---

[36] Ebenda.

[37] Max Dauthendey, Mich ruft dein Bild. Briefe an seine Frau, München 1930, S. 24f.

[38] Ebenda, S. 27.

[39] Ebenda, S. 32.

> mich zu hören, und will endlich zu Hause, wo ich mich immer am kräftigsten fühlte, ausruhen [...] Du sollst mir alle Schönheit der fremden Himmel geben, und ich will nie mehr denken, uns mit zu fremden Plänen zu plagen. Ich habe nun das schönste Land der großen Erde gesehen, und es gibt mir ebensowenig Ruhe als die andern. Ich kann nur Ruhe in der alten Heimat finden und bei den Blumen und Bäumen und alten Gebräuchen. Ich werde dort alles verarbeiten, wovon jetzt Kopf und Blut voll ist. Hier draußen werde ich nur lebensmüde und halb wahnsinnig von den viel zu fremden Eindrücken. Ich will ein Jahr wenigstens wieder meinen alten jungen Max aufwärmen an der Heimat.[40]

Auch hier wieder ist der Aufbruch vorgezeichnet. Zwar schreibt Dauthendey, wie angekündigt, die meisten seiner Werke in der Heimat, doch bezüglich des Materials ist er immer wieder auf das Reisen angewiesen. Die Rolle seiner Frau ist jedoch kaum zu unterschätzen. Zum einen ist sie der Adressat seiner vielen Briefe, zum anderen bleibt sie, die bis auf die Mexiko-Reise diese Reisen nicht begleitet, Sehnsuchtsort, drittens, und dies scheint mir eine der wichtigsten Aufgaben, ist sie dafür zuständig, die finanziellen Mittel für Dauthendeys Reisen zu besorgen. Die Briefe sind daher auch immer Bitt- oder Bettelbriefe, in denen Annie gedrängt wird, sich bei ihrem geschäftlich erfolgreichen Vater für Dauthendey zu verwenden. Wie der eigene Vater, so möchte auch der Schwiegervater den Schwiegersohn in einem Brotberuf sehen und schlägt sogar vor, ihm ein Geschäft zu kaufen; ein Angebot, das Dauthendey ablehnt, weil er im voraus fühle, daß ich zu lange schon Dichter bin, um Geschäftssorgen klug zu behandeln. Er soll nicht darüber traurig sein; da ich ein festlicher Dichter bin, werden wir auch später mit der Dichtung Geld verdienen.[41] Hier wiederholt sich das Verhältnis zum eigenen Vater, jedoch mit dem Vorteil, dass Annie als eine Art Ersatzmutter die Sorge für Dauthendey langfristig übernimmt. Nach dem Tod des Schwiegervaters 1905 werden Annie und ihre Mutter finanziell in die Pflicht genommen, und Dauthendeys Forderungen werden besonders in den Jahren auf Java immer drängender. So heißt es im April 1915 in einem Brief an seine Frau:

> Es ist, wenn man nicht reichlich hilft, gar keine Hilfe, denn mit wenig kommt man hier draußen im teuren Asien nicht vom Fleck [...] Ich bin oft so erstaunt, daß Dir gar keine geniale Idee kommt, um einen Menschen in Europa für mich zur Hilfe mit Geld für alle Zeiten zu Zeiten zu finden. Du hast doch so viele Bücher von mir zur Verfügung. Aber ich bin wohl dumm, dass ich das erwarte.[42]

---

40 Ebenda, S. 32f.
41 Ebenda, S. 43.
42 Ebenda, S. 271f.

Zunehmend jedoch wird Annie für Dauthendey zum Inbegriff der Frau an sich. So notiert er im November 1917 „Annie hat immer etwas Allmächtiges, Urweltliches, Urgöttliches und Urdemütiges, was mich alles zeitlebens an sie, diese reinrassige Nordländerin, fesselte."[43] Annie ist eine „weise Waldfrau" mit dem Blick für das Ewige,[44] die „Weihnachtsfrau", nach der sich Dauthendey sehnt „wie nach dem Christkind"[45]. Schreibt er 1899 noch „Niemand ist imstande, Deinen Platz zu verdrängen, nur die Dichtung",[46] so wird in den letzten Jahren seine Liebe zu Annie zum Movens seiner Dichtung. 1917 schreibt er: „Ich glaube nicht, daß je eine einzige Frau auf der Welt außer Dantes Beatrice so reich mit Dichtung umgeben wurde von ihrem Liebsten wie meine Annie [...]"[47]. Erst in dieser imaginierten Symbiose mit seiner Frau wird Dauthendey zum „festlichen" Dichter, d.h. Teil eines kosmischen Zusammenhangs, denn, so in einem Brief von 1915:

> „Unser jetziges Leid ist klein im Verhältnis zu der Weltfreude, die später daraus geboren wird, wenn überall der Geist der Weltallfestlichkeit einziehen kann. Und sollten wir uns nie wiedersehen, vergiß nie, daß wir uns immer sehen! Es gibt keine Vergänglichkeit für uns beide, seit wir erkannt haben, daß Liebe vom Mann zum Weib alles ist, was das ganze Weltall zusammenhält, und das Ziel ist aller Weltalleben."[48]

Die Zeit auf Java lässt Dauthendey zum „Mönch" werden, „keusch an Körper und Seele",[49] sein Gesicht im Spiegel „vergeistigt", „aszetische Schatten unter den Augen, Schatten der Gedanken an dich [Annie], Schatten der Sehnsucht, die mich täglich mit übersinnlichem Licht durchleuchtet."[50] „Ich sehe zwar täglich die schönsten halbnackten Javaninnen vor mir durch die Straßen gehen. Aber ich fühle ihre Schönheit nur, wenn ich darüber nachdenke, daß sie eigentlich wunderschön sind und unschuldig und kindlich. Aber anrühren mag ich keine."[51] Vor dem Hintergrund dieses Liebesempfindens kann Java zumindest augenblicksweise zum Erfüllungsort werden, an dem Dauthendey tiefen Schmerz, unheimliche Ahnungen, aber auch die Ekstase seiner „Weltfestlichkeit" erleben kann. Java, schon durch die Kindheitserfahrung überdeterminiert, bietet Dauthendey ein Erleben, das ihn der Realität zunehmend entrückt. Die inten-

---

[43] Dauthendey, *Sieben Meere*, S. 340.
[44] Ebenda, S. 319.
[45] Dauthendey, *Mich ruft dein Bild*, S. 47.
[46] Ebenda, S. 40, Hervorhebung im Original.
[47] Dauthendey, *Sieben Meere*, S. 342.
[48] Dauthendey, *Mich ruft dein Bild*, S. 287.
[49] Ebenda, S. 256.
[50] Ebenda, S. 264.
[51] Ebenda, S. 265.

sive Affektion und die allumfassende Sehnsucht, die Dinge und/oder Menschen in eine Liebesrelation bringt,[52] werden bei Dauthendeys Reiseaufzeichnungen bestimmend. Besonders zwei Ereignisse, die Dauthendey in seinen Tagebüchern eingehend beschreibt,[53] machen die Entrückung, die auch eine Erfüllung zu sein scheint, besonders deutlich; zum einen die Hochzeit des Sultans oder Soesoehuan von Solo 1915, zum anderen die Besteigung des Smeroe-Vulkans 1917.

Mit dem Ausblick, der Hochzeit des Soesoehuan beiwohnen zu können, reist Dauthendey mit dem Großkaufmann Herrn Z., der sich seiner annimmt, von Garoet nach Solo, indem in der Zeit die Pest herrscht. Dauthendey fühlt sich in Anbetracht seiner finanziellen Engpässe beschämt. Die nötige Ausstattung, d.h. die Uhrkette zum Frackanzug und die goldenen Hemdknöpfe, fehlen ihm, und so muss er Pechgold tragen in einem Land und an einem Hof [...], der durch und durch edel und dem edelsten Volk gehört;[54] Ach, wie schämte ich mich!.[55] Hier stehen diese wenig prunkvoll[en] Europäer, die se Masse aus Eisenautos und die Masse schwarz befrackter Herren[56] den gesitteten und vornehmen Javanern gegenüber. Der Empfang bei der jungen Braut des viel älteren Sultans wird von Dauthendey jedoch trotz mangelnder Ausstattung zur Lebenserfüllung des Erwachsenen in mir.[57] Dauthendey wird der jungen Kaiserin vorgestellt mit Verbeugung und Handdruck,

> [d]as heißt Fingerspitzendruck. Ich werde die Sekunde nie vergessen, wo ich das kühle Händchen, ein wie ein Elfenbeingliederpüppchen zerbrechliches und doch so geschmeidig schlankes Händchen in meiner Hand fühlte [...]. Es war, als habe man eine Elfenbeingestalt in eine goldgelbe Gaze straff eingespannt. Die Haut war mit schwefelgelbem Puder, gefärbtem Reispuder, hellgelb eingerieben. Der an den Hüften und Brüsten schmale nackte Leib war so gelb leuchtend von diesem Puder, daß er wie aus sich selbst leuchtete, als sei in den gelben Puder ein grünliches Phosphorpulver hineingemischt. [...] Der Körper sah aus, als leuchte ein Astralleib aus ihm [...] es war verwirrend und entgeisterte den fernen, harmlosen Beschauer. [...] Man fand das Wesen, das so seltsam mit Entrückungspulver bestreut was, zuerst verrückt. Man haderte mit seinem gesunden Menschenverstand, ob das schön oder häßlich, wirklich oder unwirklich, bleibend oder spukhaft verschwindend wäre. Es wurde einem unheimlich [...] Und man vertiefte sich, fing an zu

---

[52] Vgl. zur Funktion der Sehnsucht und Affektion in panpsychistische Dichtung auch Gebhard, Panpsychismus als Annäherungsbrücke, S. 37 und S. 46.

[53] Vgl. Max Dauthendey, Erlebnisse auf Java. Aus Tagebüchern, München 1924.

[54] Ebenda, S. 50.

[55] Ebenda.

[56] Ebenda, S. 71.

[57] Ebenda, S. 107.

> verstehen, lernte neue Empfindungsreize kennen, freute sich, bewunderte den Reichtum der Sinnenwelt und sagte sich, man habe ja deshalb Asien und das ferne Reich Insulinde im Rosengarten aufgesucht, um neue Eindrücke, fremde Genüsse und neue Erkenntnisse aufzunehmen. So entstand dann, nach dem ersten Anprall des Erstaunes, nach dem Erschrecken vor so fremdartigen Erscheinungen eine Zuneigung, eine Begeisterung, eine Fähigkeit, diese gelbgepuderte magere Gestalt poetisch und genießerisch sehen zu können [...] Und das Märchen aus Fleisch und Leben, die Märchenwelt des Sultanspalastes, aus reicher Vergangenheit, alter Macht und altem Glanz vereinigt, stand vor mir. Und ich mußte sie künstlerisch anbeten.[58]

Nach seiner minutiösen Beschreibung der kurzen Begegnung mit der Kaiserin, klärt Dauthendey den Leser darüber auf, dass dieser Moment des Verstehens den Zirkel, der sich Weihnachten 1883 aufgetan hat, zu einem Abschluss bringt. Hatte Dauthendey zuvor sein Interesse an Java als in einer möglichen Kolonialerfahrung begründet gesehen, berichtet er nun von dem Ereignis, das seine Java-Begeisterung ausgelöst hatte, nämlich der Ausbruch des Krakataus:

> Weihnachten! Ich mußte an ein Weihnachtsfest im Jahre 1883 denken. Ich hatte damals von den Sonnenuntergängen, den roten, die stundenlang noch die Winternacht feurig erhellten, gehört und war angeregt, da ich wochenlang hatte von Java sprechen hören, wo der Vulkan Krakatau auseinandergesprengt war, wo ein Berg dreißigtausend Menschen vernichtet hatte, wo Feuer und Nacktheit lebten und Tropenwelt und Pracht der Natur, vereinigt mit der Herrlichkeit der nackten Menschenkörper. Ich war so von Java angezogen, [wollte] nach Java [...] reisen und dort aus meinem Leben ein javanisches Märchen [...] machen.[59]

So verbinden sich der Ausbruch des Vulkans, die Nacktheit der javanischen Bevölkerung, der Wunsch, in Java zu leben, und das deutsche Weihnachtsfest miteinander, und werden zu einem synthetischen Ganzen:

> alles zusammen war vereinigt, mich reich zu beschenken, und die Nähe der heiligen Kaiserin, einer blutreinen Javanin, vervollkommnete den Eindruck, daß es Weihnachten sei. Weihnachten im Himmel, wo für den Mann ein Weib am heiligen Abend beschert wird, Weihnachten unter goldenen Engeln und weit über der Erde, im Märchenlande der Wolken und der Sonne.[60]

Der asketische Wunsch nach einem Buch über Java, der den Vater in solche Aufregung hatte versetzen können, entpuppt sich hier als ein ganz

---

[58] Ebenda, S. 99ff.
[59] Ebenda, S. 104.
[60] Ebenda, S. 108.

anders geartetes Begehren. Die Eruption des Vulkans, die das Bild der herrlichen nackten Menschenkörper evoziert, wird durch die Begegnung mit der javanischen Kaiserin fassbar; die Frau hier als Geschenk, die sich jetzt dem Wünschenden darbietet.

Findet also der herrliche nackte Menschenkörper in der Kaiserin seinen angemessenen Ausdruck, so ist es die Besteigung des Vulkans Smeroe, die stellvertretend für Krakatau gleichermaßen Gefahr und Rausch erlebbar macht. Im Mai 1917 besteigt Dauthendey, schon von der Malaria geschwächt, mit einem befreundeten Ehepaar und dreißig Kulis Smeroe; hier zu einer letzten Verwandlung. Verzaubert vom Vulkan empfindet Dauthendey einen Höhenrausch, keine Müdigkeit mehr, keine Schwermut, keine Sehnsucht; nur Glückseligkeit ging wie eine saubere Trunkenheit in der kaltheißen Höhenluft, in der Lichtklarheit der Äquatorsonne und in der totenstillen, erquickenden Einsamkeit durch unser Blut[61]. Einem imaginierten Mordanschlag von Seiten der begleitenden Bergführer entkommt er glücklich; kein Absturz in den Krater also, sondern der Gipfel gewährt ihm eine weitere Entrückungserfahrung. Der Berg ist nicht mehr im Erdraum verhaftet, sondern schon Teil des Himmels, ist Fühler der Erde, auf die Ferne der Weltallräume eingestellt[62] und das Dichterhirn mit seinen Weltüberblicken und Seelenüberblicken, seinen fernsehenden Ahnungen ist dem Berggipfel verwandt[63]. Einen Monat später werden diese Entrückungszustände in die Erkenntnis eines Gottes-Ichs übersetzt. Dauthendey schreibt, dass ihm ein großes Wunder geschehen sei, ein Gottesverständnis, über das er 30 Jahre lang nachgegrübelt hat:

> Das ganze Leben ist ein Festzug, von Gott zusammengestellt, und an seiner Spitze geht Gott selbst als Persönlichkeit. [...] Dieses Weltall muß ein Ich-Gefühl haben, ein persönliches Ich-Gefühl [...] so sichtbar mein Verstand und mein Gefühl ein persönliches Ich in mir fühlen, so sicher fühle ich im Weltall das göttliche persönliche Ich, von dem wir alle ein Teil sind, wie unser Leib an unserem Ich teilhat [...] Gott ist eine Persönlichkeit, ein Vater, ein Meister, er ist das Ich des Weltalls.[64]

Sein eigener Beitrag zu dieser Gottesbezeugung liegt in seinem Gedicht Das Lied vom inneren Auge, das Teil des Weltliedes werden soll. Dauthendey selbst bezeichnet es in einem Brief an seine Frau als ein Lied, das ihm seit fünfzig Jahre[n] im Blut gelegen habe, das größte gedankliche

---

[61] Ebenda, S. 159.

[62] Ebenda, S. 226.

[63] Ebenda, S. 227.

[64] Dauthendey, Sieben Meere, S. 336f. Diese panpsychistische Entgrenzung oder Ent-Ichlichung fungiert nach Gebhard als ungebremste[] kosmomythische[] Selbstvergötterung, Gebhard, Panpsychismus als Annäherungsbrücke, S. 49.

Lied, das seit langer Zeit für die Menschheit geschrieben wurde [...] Es ist rein geistig. Es ist wie eine Fortsetzung von dort, wo Christus aufgehört hat zu sprechen.[65]

In dieser spirituellen oder panpsychistischen Verstiegenheit gelingt Dauthendey in Java, was er sich seit seiner Kindheit erhofft hatte, aus seinem Leben ein (javanisches) Märchen zu machen. Der impotente Vater und der herrische Gott der Kindheit verbinden sich, verwandeln sich in einen Meister oder ein Ich. Der Sohn aber kann so die Nachfolge Christi antreten, als Künder einer Wahrheit allerdings, die immer wieder um den Konnex zwischen Liebenden, die Vereinigung von Mann und Frau kreist.

In diesem Sinne lässt auch Kröhnke seinen Protagonisten Kröck die imaginäre Poetikvorlesung zu Dauthendey schließen:

So mit sich im Reinen sein zu dürfen wie der: Dauthendey! Ohne Schuld fern seiner Geliebten, in Taten und Träumen ihr treu ... Alles genießen und außerdem noch die Sehnsucht haben dürfen! [...] Das nämlich ist es! Max Dauthendey, der vergessene Dichter, der Exotist, dessen tristen Tod in den tristen Tropen, angeblich in einem Internierungslager, man zu seiner Zeit noch ein kurze Weile über sie hinaus beklagte, hatte eine fast vollendetes Leben- und Sterbensglück.[66]

---

[65] Dauthendey, *Sieben Meere*, S. 327. Kraemer vermerkt, dass zwischen der Entstehung der zwei Teile des Liedes ein ganzes Jahr liegt und dass die Beschreibung des Gotteserlebnisses vom 30. Juni 1917 dem ersten Teil des Liedes folgt, vgl. Kraemer, *Max Dauthendey*, S. 69.

[66] Kröhnke, *Wie Dauthendey starb*, S. 113f.

„Ein rätselhaftes Reich aus schwarzen Bildern“. Zur ästhetischen Resonanz sino-japanischer Schriftzeichen in literarischen Texten um 1900

Arne Klawitter

„Man müßte, wie die Chinesen und Japaner, in Ideogrammen schreiben können, die schon durch ihre Formen Empfindungen auszudrücken vermögen, oder man müßte bunte Metaphern ersinnen und mit noch bunteren Tinten auf das Papier malen, um die von der unsern so ganz verschiedene Wunderwelt Japans dem fernen Leser zu veranschaulichen“,[1] schrieb im Jahre 1913 der Journalist und Redakteur des *Hamburger Fremdenblattes* Philipp Berges (1863–1938), was nahtlos in das Thema der nun folgenden Überlegungen einleitet. Ob als idealistische „Universalschrift“ (Leibniz) oder unlesbare „Hieroglyphen“ (Kellermann) betrachtet – ostasiatische Schriftzeichen haben stets, gespeist aus einer langen Bilderschriftrezeption im Westen, für die Dichtung genauso wie für die bildende Kunst einen willkommenen Anlass für Experimente unterschiedlichster Art geboten. So gut wie allen deutschsprachigen Autoren, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Welt bereisten, ist die Erfahrung gemeinsam, dass sie – soweit es sich nicht um Englisch, Französisch, Italienisch oder Spanisch handelt –, der Sprache der von ihnen besuchten Länder nicht mächtig und den sie überall umgebenden fremden Schriftzeichen in der Regel hilflos ausgeliefert sind. Die unmittelbar damit einhergehende Faszination des Betrachters ob der eigenen Sprachlosigkeit und die Erfahrung eines damit verbundenen Analphabetismus ‚aus zweiter Hand‘ markieren – ins Allgemeine gewendet – so etwas wie ein durch die Zeiten hinweg gültiges Modell interkultureller Begegnung. Mag das eigene Erleben im Hinblick darauf zunächst beunruhigend wirken und, negativ gesehen, mit Erschrecken, Ablehnung und Stress verbunden sein, so kann die dadurch gewonnene Erfahrung doch bei näherem Hinsehen sehr wohl positiv verstanden und als ein Potential für die Entwicklung einer differenzierteren Wahrnehmung genutzt werden und darüber hinaus – je nach Veranlagung – den Anlass für eine poetische Inspiration oder bildnerische Umsetzung bieten.

Die nun folgenden Ausführungen werden dem Phänomen des ‚sekundären‘ Analphabetismus bei westlichen Besuchern nachgehen und untersuchen, wie die Wahrnehmung unlesbarer Zeichen als die Erfahrung einer

[1] Philipp Berges, *Eine Reise um die Erde in Skizzen*, Hamburg 1913, S. 175, vgl. ders., *Wunder der Erde. Reisetage in fernen Breiten*, Leipzig 1926, S. 102.

Grenze (oder Leere) thematisiert und in der Folge entweder psychologisch oder affektiv aufgeladen wird, indem die Unlesbarkeit einer fremden Schrift den Ausgangspunkt für Resonanzeffekte oder Narrationen bildet. Parallel dazu wird anhand einiger Beispiele aufgezeigt, wie in der westlichen Welt um 1900 in Buchillustrationen chinesische Schriftzeichen dargestellt bzw. effektvoll oder effekthascherisch verfremdet worden sind.

I.

Wenn man sich die im Fernen Osten spielenden Abenteuerromane oder die von einzelnen Verlagen mit entsprechend großen Erwartungen in Auftrag gegebenen Reisebeschreibungen[2] vor Augen hält, dann gewinnt man leicht den Eindruck, als biete sich jene doch so kompliziert-fremdartige Welt im Grunde problem- und widerstandslos den Blicken ihres westlichen Beobachters dar. Zwar ist mitunter von verwirrenden, rätselhaften Schriftzeichen die Rede und gelegentlich auch von „schwarzen Hieroglyphen",[3] doch verfolgen solche Beschreibungen in der Hauptsache nur das Ziel, die Fremdheit der Dinge wirkungsvoll in Szene zu setzen, um so das Abenteuerliche der Reise noch mehr zu unterstreichen. Wenn in Reisebeschreibungen überhaupt einmal näher auf fremde Schriftzeichen und ihre Unlesbarkeit eingegangen wird, dann neigt die Forschung kontinuierlich dazu, statt die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, zum Gegenstand zu machen, diese Texte vor dem Hintergrund der Tradition der Bildungsreisen des 18. und 19. Jahrhunderts zu interpretieren oder sie, anders gedacht, als Indiz für einen einsetzenden Selbstfindungsprozess des Autors zu lesen, als „innere Forschungsreise" sozusagen oder als „Entdeckungsfahrt in die eigene Psyche".[4]

Den Konsequenzen eines solchen ‚sekundären Analphabetismus' in der Welt unlesbarer Zeichen, die bei den deutschen weltreisenden Dichtern um 1900 die Norm gewesen sein dürfte, weicht der in einem exotischen Umfeld plötzlich ‚illiterat' gewordene Literat zumeist dadurch aus, dass er zwar lang und breit alles Erlebte und Gesehene beschreibt, nicht aber die für ihn unlesbaren Zeichen, die er bewusst in ihrer Existenz ein-

---

[2] Bernhard Kellermann wurde 1907 vom Cassirer-Verlag nach Japan geschickt, und Max Dauthendeys zweite Weltreise 1914 finanzierte zur Hälfte der Verlag Albert Langen; vgl. Christiane C. Günther, Aufbruch nach Asien. Kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900, München 1988, S. 27 und 25.

[3] Bernhard Kellermann, Ein Spaziergang in Japan, Berlin 1910, S. 126.

[4] Vgl. Christiane C. Günther, Aufbruch nach Asien. Kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900, München 1988 und Volker Zenk, Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Oldenburg 2003.

fach ignoriert und dem entsprechend aus seiner Wahrnehmung ausklammert. Wenn dem aber in den Reisebeschreibungen einmal ausnahmsweise nicht so ist, begegnen wir dem bemerkenswerten Phänomen, dass die fremden, unlesbaren Zeichen, soweit sie nicht en passant einfach nur als Enigma benannt werden, im Laufe der Darstellung sich immer mehr zu verselbständigen beginnen und sowohl beim Autor als auch beim Leser bestimmte Resonanzen erzeugen, was sich besonders gut an Texten von Max Dauthendey und Bernhard Kellermann verdeutlichen lässt, die beide in den Jahren 1906 und 1907 unabhängig voneinander zu einer Weltreise mit mehrmonatigem Aufenthalt in Ostasien aufbrachen.

Die Situation des Verlorenseins in einer fremden Stadt lässt sich kaum anschaulicher darstellen als dadurch, dass man Straßen durchstreift, die „von oben bis unten mit verwirrenden Schriftzeichen bedeckt“[5] sind, die man nicht lesen kann und die, wenn es Abend wird, zu Tausenden und Abertausenden auf zumeist rot oder weiß leuchtenden Papierlaternen ein geradezu gespenstisches Eigenleben gewinnen. Die Straßen und Gassen, so heißt es in Kellermanns 1910 erschienenem Reisebericht *Ein Spaziergang in Japan* weiter, „haben keine Namen, und wenn sie Namen haben, kann man sie nicht lesen“.[6] Wie begrenzt und mitunter enervierend diese Art des Reisens ist, liegt auf der Hand: „[I]ch habe nie meinen Weg ins Hotel zurückfinden können, und war gezwungen mein Jinrikisha zu benutzen. Ich sage mein Jinrikisha, denn es rollte seit Stunden beharrlich hinter mir her. Immer wird sich ein Kuli mit seinem Wagen an deine Fersen heften. Er wird dir Tag und Nacht folgen, und es ist ganz unmöglich, ihm zu entschlüpfen, denn er behält dich im Auge wie ein Detektiv“.[7]

Kellermanns Ausführungen machen ebenso unmittelbar wie plastisch deutlich, wie es einem Besucher aus dem westlichen Kulturkreis auch heute noch ergeht, wenn er sich von unlesbaren Zeichen nicht nur permanent umringt sieht, sondern von ihnen geradezu bedrängt und dadurch in eine irreale Welt versetzt wird: „Diese verwirrenden Reihen matter Papierlaternen mit den Hieroglyphen! Ist das nicht eine Stadt von Gespenstern, die Schriftzeichen eine Geisterschrift?“[8]

Ein ganz ähnliches Szenarium bietet Max Brod in seinem fast dreißig Jahre später verfassten Roman *Abenteuer in Japan*. Dessen Protagonist Marcel Sichler wird nach Tokio geschickt, um dort ein profitables Handelsangebot zu prüfen und irrt, eben weil er die „Millionen unverständlicher Schriftzeichen“, die übermächtig auf seine „zugemauerten Sinne“[9] eindringen, nicht lesen kann, wie im Fieberwahn durch die Straßen, um

---

5 Kellermann, *Ein Spaziergang in Japan*, S. 27.
6 Ebenda, S. 29.
7 Ebenda, S. 29.
8 Ebenda, S. 80.
9 Max Brod (mit Otto Brod), *Abenteuer in Japan*, Amsterdam 1938, S. 116.

sich schließlich in die fixe Idee zu versteigen, dass die unlesbaren Zeichen bedrohliche Personifikationen des unheimlichen, wenn nicht sogar feindlichen Fremden seien – ein Gefühl, das sich schließlich in einer aggressiven der Sprache niederschlägt:

> „Die vielen Fahnen knattern vor den Geschäftsläden. Es sind eigentlich nur Firmenschilder oder Plakate, aber sie gleichen Fahnen, die schief in die Gasse ragen, der ganzen Länge nach an Stangen festgehalten. Die vielen schrägen Flächen geben dem Bild Unruhe und Verwirrung. Manche dieser Schriftbänder sehen wie Flossen von Riesenfischen aus, manche wie Wäsche, die zum trocknen hängt. Und alle mit den großen bunten Hieroglyphen vollgemalt, die man nicht lesen kann. Ist es schon peinlich, unter Menschen zu leben, deren Sprache man nicht versteht, so steigert sich der Eindruck von Unheimlichkeit, ja Feindschaft, sobald auch die Schriftzeichen einen allenthalben unverständlich anblicken, ja, mit lauter Stimme, so glaubt man, geradezu anschreien.“[10]

Der Leser gewinnt auf diese Weise den Eindruck, als ob die Zeichen autonom agierende Entitäten wären, die sich gegen den Ankömmling verschworen hätten – undurchschaubar und voller Geheimnisse, unheimlich und feindlich. Die Fremdheit der chinesischen Zeichen, deren Unlesbarkeit von Anfang an ein den westlichen Besucher beunruhigendes Potential innewohnt, besteht zudem auch darin, dass er als Außenstehender sich nie sicher sein kann, „ob nicht irgendeine ungewollte Bedeutung, irgendein unkontrollierbarer Hintersinn darin inkorporiert ist“,[11] ein geheimer Sinn, der, obwohl die Zeichen sich dem Betrachter geradezu aufdrängen, von ihm nicht erfasst werden kann.

Als ein aufmerksamer und mit Blick auf Details geschulter Beobachter kann Kellermann die Omnipräsenz der „verwirrenden Schriftzeichen“ allein schon deshalb nicht übergehen: „Wir rasseln durch enge, krumme Gassen, die Häuser sind niedrig aus Zigarrenbrettchen und Papier, eine Flucht phantastischer Schriftzeichen auf den Laternen, überall. [...] Der Abend kommt: die Straßen wimmeln von matt leuchtenden Papierlaternen und Miriaden verwirrender, rätselhafter Schriftzeichen, die erst lebendig werden, sobald die Lampen brennen.“[12] Die Schriftzeichen erscheinen in ihrer Fremdheit absolut verwirrend und beschäftigen zunächst einmal in hohem Maße die Phantasie des Betrachters, doch bald treten sie in ihrer Materialität hervor („samtschwarz“ heißt es bei Kellermann),[13] um schließlich als rätselhafte Hieroglyphen Gestalt anzunehmen, denen

---

[10] Ebenda, S. 189f.

[11] Wolfgang Struck, *Die Eroberung der Phantasie. Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik*, Göttingen 2010, S. 132.

[12] Kellermann, *Ein Spaziergang in Japan*, S. 7 und 28.

[13] Ebenda, S. 12.

gleichermaßen Wunderkraft und Zaubermacht innewohnt: „[E]s gibt Schriftzeichen auf diesen matten Lampen aus geöltem Papier, die auf mich wirken wie beschwörende Zauberformeln“.[14] Wenig später stößt der Reisende in der Theaterstraße auf einen Zauberkünstler und Wahrsager, der „Zeichen aufs Papier“ pinselt: „Reihen von Punkten, Kreise, Monde, Ideogramme“.[15] Diese Zusammenstellung gibt zu erkennen, dass die „Miriaden [von] Ideo-gramme“[16] vom Autor nicht einfach nur als unlesbare Zeichen wahrgenommen werden, die bei ihm einerseits Unverständnis, aber auch Staunen und Verwunderung darüber erregen, welche geheime und unentdeckte Bedeutungen in ihnen noch schlummern mögen; mehr noch: Sie nehmen plötzlich als lebendige, mit magischen Kräften ausgestattete Wesen Gestalt an.

Vor allem eine Episode in Kellermanns Bericht verdeutlicht sehr gut, wie aus dem Staunen heraus eine besondere Resonanz entsteht, sobald man die Zeichen in erster Linie in ihrer Visualität zu erfassen sucht. Auf einer Reise des Autors in die japanische Provinz kommt es zu einer Begegnung mit zwei japanischen Beamten, die ihn in seiner Unterkunft aufsuchen, um seinen Namen und andere Angaben zur Person zu registrieren: „Der alte hatte eine Rolle Papier bei sich und einen Tuschkasten, und ich begriff, daß er eine Art Schreiber war. Der junge aber begann, nachdem unsere Begrüßungszeremonie zu Ende war, Englisch zu sprechen. Der alte rieb die Tusche an, spitzte den Pinsel und malte, halb kniend, halb liegend, alles auf die Papierrolle, was sein Begleiter übersetzte; woher ich kam, meine Absichten, Name, Vaterland, Alter.“[17] Am Ende der Prozedur steht ein geradezu kindliches Erstaunen des westlichen Besuchers: „[S]o also sah mein Name im Japanischen aus! Ein Streifen der sonderbarsten Zeichen und Schnörkel. Deutschland aber war ein Gitter, ein Käfig mit allerlei Getier darin“.[18]

Aus dieser Reaktion lässt sich eine ebenso einfache wie leicht nachvollziehbare Erkenntnis herausfiltern: Sobald man den Sinn der Zeichen nicht mehr versteht, rückt ihre Schriftbildlichkeit ins Blickfeld. In der Suspension des Sinns erschließt sich für den fremden Beobachter demnach eine ganz neue Dimension. Allerdings wissen wir nicht, inwieweit Kellermann die Bedeutungselemente des Schriftzeichens tatsächlich zu verstehen in der Lage war, denn im Kanji für Deutschland ¡ (vereinfachte Schreibweise: [ ) steckt durchaus, wie er sagt, „allerlei Getier“: nämlich links das Radikal für wilde Tiere; und rechts das Zeichen für Insekt– ß

---

[14] Ebenda, S. 80f.

[15] Ebenda, S. 101f.

[16] Ebenda, S. 41.

[17] Ebenda, S. 115.

[18] Ebenda, S. 116.

Mittels dieses impliziten Wissens gelingt es Kellermann, Kompetenz vorzutäuschen und sich als Kenner in Szene zu setzen.

Eine ähnliche Wahrnehmung der ihrem Sinn nach für den Autor unverständlichen Schriftzeichen finden wir in dem in Versform abgefassten Reiseepos *Die geflügelte Erde* (1910) von Max Dauthendey, wo dem Leser die sino-japanischen Schriftzeichen als schwarze, unheimliche Bilder entgegen treten, die, wie wir es schon bei Kellermann gesehen haben, unerwartet erwachen und auch hier die Gestalt von Tieren annehmen:

> „Die Riesenlettern, schwarz aus Tusche, wie das Gehusche vielgewundner Schlangen und dem Geflatter dunkler Fledermäuse gleich,
> Die bilden neben dem farbigen Gatter von hunderttausenden Schildern, neben dem Goldschnitzwerk und purpurnen Altären ein rätselhaftes Reich aus schwarzen Bildern.“[19]

Im Laternenlicht erhalten die Schriftzüge mit einemmal eine geradezu pulsierende plastische Struktur und formieren sich in den Augen des Dichters zu erkennbaren Körpern verschiedener sich auf eine ganz eigene Weise bewegender Tiere.

Ein erstes und vorläufiges Ergebnis der bisherigen Ausführungen wäre also, dass die fremden Zeichen, sobald sie *nolens volens* als unlesbar akzeptiert und nur in ihrer Visualität wahrgenommen werden, jenseits ihrer eigentlichen Bedeutung im Betrachter so etwas wie eine schriftbildliche Resonanz erzeugen können, mitunter sogar ein Eigenleben zu führen beginnen, und der dadurch angeregt wird, sich ganz dem optischen Eindruck der Zeichen zu überlassen, visuelle Formen von sich aus zu deuten und dabei ähnlich wie z.B. beim Rorschach-Test den eigenen Assoziationen zu folgen, um sich auf diesem Wege von der ursprünglichen Intention des betrachteten Gegenstandes gänzlich zu lösen und ihn nunmehr auf sich bezogen voll und ganz zu vereinnahmen.

II.

Am besten und eindringlichsten lässt sich der Eindruck der Fremdartigkeit ostasiatischer Schriftzeichen wohl durch ihre Verwendung in der Buchillustration vor Augen führen. Ein erstes Beispiel dafür bietet uns Karl Taneras Adoleszenzroman *Aus der Prima nach Tientsin* (1902), dessen Umschlag zwei deutsche Offiziere zeigt, von denen der eine mit gezogenem Säbel den anderen grüßt, während zu ihren Füßen ein sterbender Chinese liegt (Abb. 1). Inmitten des dadurch gebildeten Dreiecks liest man den Namen des Autors, K. Tanera, und oben links den Titel des Ro-

---

[19] Max Dauthendey, *Die geflügelte Erde. Ein Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere*, München 1910, S. 304.

mans, wobei die Buchstaben ein wenig an chinesische Schriftzeichen erinnern mögen, aber, wie die Romanhandlung auch, ganz dem Prozess einer oberflächlichen, ideologisch motivierten Aneignung des Fremden – also bewusst keiner kritischen Auseinandersetzung damit – unterworfen sind.

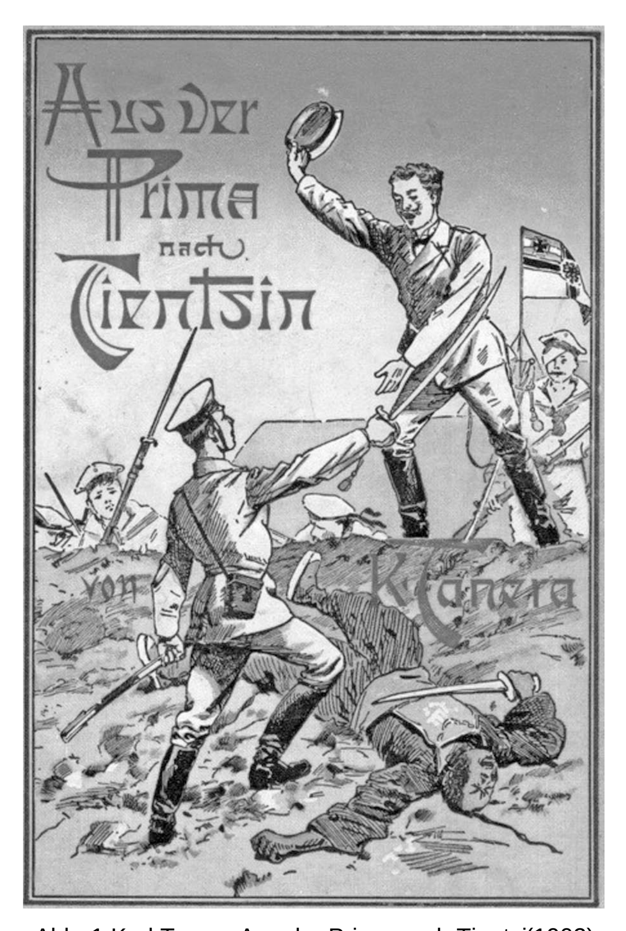


Abb. 1 Karl Tanera, *Aus der Prima nach Tientsin* (1902).

Es werde zwar über China geschrieben, beklagte schon vor fast zwanzig Jahren der Germanist Wolfgang Struck in seiner Untersuchung über den Kolonialroman; es öffne sich aber „kein Raum, in dem China sich [d.h. in seiner Fremdheit und Unzugänglichkeit; A.K.] manifestieren könnte".[20] Die Fremde, wie sie im gerade angeführten Beispiel dargestellt wird, erweist sich lediglich als die dekorative Ausgestaltung einer problemlos – und ohne jeden Hintersinn – lesbaren lateinischen Schrift.

---

[20] Struck, *Die Eroberung der Phantasie*, S. 132.



Der gute Kamerad

3. Jahrgang. | Spemanns Illustrierte Knaben-Zeitung. | № 1.

Erscheint wöchentlich. Preis pro Quartal 2 Mark = 2 Frcs. 70 Cts. — in Oesterreich nach Kurs exkl. Stempel.

Vom Leben der Schule zu sein befreit,
Scheint Dir ein würdig Ziel des Strebens?
Sei sicher, Du sehnst in der Schule des Lebens
Dich oft noch zurück nach der Jugendzeit.

Alb. Roderich.

口廾

oder

Kong-Kheou, das Ehrenwort.

Von K. May.

Verfasser von „Der Sohn des Bärenjägers", „Geist der Llano estakata".

Mein lieber, guter Kamerad, hast du vielleicht den „blauroten Methusalem" gekannt? Ganz gewiß, nämlich wenn du in der betreffenden Universitätsstadt geboren bist oder, wenn auch nur für einige Tage, als Gast dort geweilt hast. Er war das lebendige Wahrzeichen der dortigen Alma mater. Niemand konnte an ihm vorüber sehen, und wer ihn einmal erblickt hatte, dem war es unmöglich, ihn jemals wieder zu vergessen.

Er wohnte seit wer weiß wie vielen Semestern in der Humboldtstraße und studierte — ja, wer konnte das wohl sagen! Wem es eingefallen wäre, ihn danach zu fragen, dem hätte er mit der Klinge geantwortet, und er war als der beste Schläger bekannt und gefürchtet.

Zur ganz bestimmten Minute trat er aus dem Hause, in dessen Parterre der chinesische Theehändler Ye-Kin-Li einen prächtig eingerichteten Verkaufsladen besaß, schritt, gefolgt von seinem Wichsier, die Straße entlang, bog rechts in das Pfeffergäßchen ein und verschwand dort in der Thüre des „Geldbriefträgers von Ninive". So nämlich nannten die Studenten dieses viel besuchte Bierlokal. Genau zu einer ebenso bestimmten Minute verließ er dasselbe, um nach seiner Wohnung zurückzukehren.

Das geschah täglich dreimal: Vormittags, Nachmittags und des Abends, und zwar mit solcher Regelmäßigkeit, daß die Anwohner der Humboldtstraße und des Pfeffergäßchens es sich angewöhnt hatten,

III. 1.

„Tsching tsching, mein lieber Ye-Kin-Li! Wollen Sie ausgehen?" — — „'s scho tsche Trichu — ja, Herr. Auf die Polizei."

Abb. 2 Karl May, *Kong-Kheou, das Ehrenwort*, in: *Der gute Kamerad* (1888).

Anders verhält es sich bei Karl Mays Abenteuerroman *Kong-Kheou, das Ehrenwort*, der zuerst 1888/89 in Wilhelm Spemanns illustrierter Knabenzeitschrift *Der gute Kamerad* veröffentlicht wurde, bevor er 1894 in Buchform als *Der blau-rothe Methusalem* erschien. Auf der entsprechenden

Seite der erwähnten Zeitschrift sind dem deutschen Titel zwei pseudo-chinesische Schriftzeichen vorangestellt (Abb. 2), die, wie in der Forschung bereits hervorgehoben worden ist, nur dazu dienen, die geographisch thematisierte Fremde auch optisch zu repräsentieren. Die abgebildeten Zeichen sind zwar nicht ‚real', weisen aber durchaus Ähnlichkeiten mit chinesischen Zeichen auf.

Weitaus raffinierter wird deren Verfremdung in den Illustrationen von Henri Caruchet zur Neuauflage von Théophile Gautiers Novelle *Le pavillon sur l'eau* (in der deutschen Übersetzung *Das Lusthaus am Wasser*)[21] eingesetzt (Abb. 3). Der Text selbst war bereits im September 1846 im Literaturmagazin *Musée des familles* erschienen und wurde im Jahr 1900 erneut veröffentlicht.[22] Interessant sind die Illustrationen aus zweierlei Gründen: zum einen, weil sie die Buchstaben des französischen Textes derart verfremden, dass diese fast schon wie chinesische Zeichen aussehen; zum anderen, weil die auf den Folgeseiten abgebildeten Schriftzeichen unlesbar sind und überhaupt keinen Sinn mehr vermitteln.

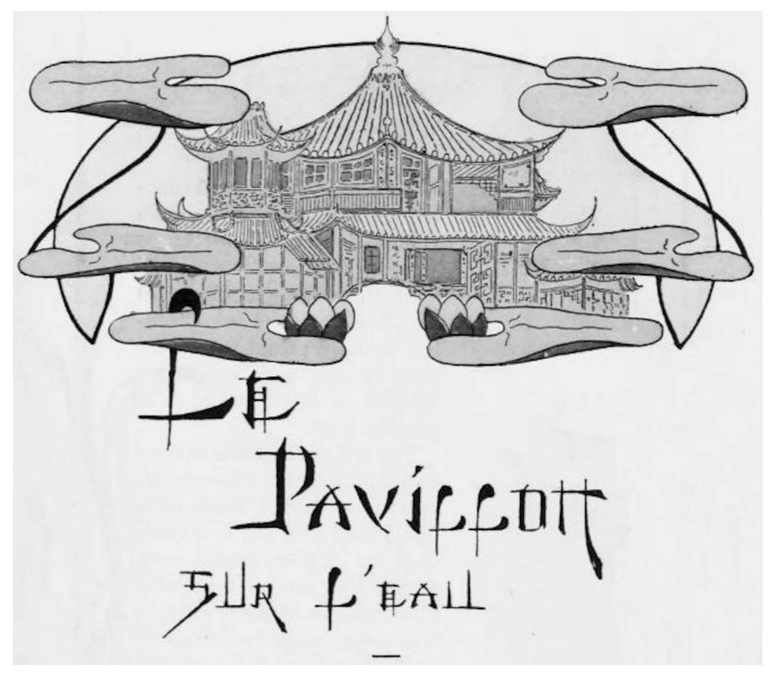


Abb. 3 Illustrationen von Henri Caruchet zur Neuauflage von Théophile Gautiers *Le pavillon sur l'eau* (1900). Detail des Titelblatts.

---

[21] Vgl. Théophile Gautier, *Avatar*. Mit 59 Zeichnungen von Karl M. Schultheiss, Hellerau bei Dresden 1925.

[22] Théophile Gautier, *Le Pavillon sur l'eau* Compositions en couleurs de Henri Caruchet, Paris 1900.

Auf dem Titelbild lassen sich mehrere illustrative Anklänge an chinesische Schriftzeichen erkennen. So ähnelt der letzte Buchstabe in ‚l’eau‘ dem chinesischen Zeichen [(zhi, dt. ‚stoppen‘) und das Zeichen, das an Stelle des Buchstabens ‚e‘ verwendet wird, ähnelt dem chinesischen Zeichen für ‚Ohr‘ (J (e är). Außerdem finden wir Anspielungen auf zwei Schriftzeichen, die wir bereits aus Karl Mays Abenteuerroman kennen: (kou) für ‚Mund, Öffnung‘ und W (jing) für ‚Brunnen‘, wobei auch hier der untere horizontale Strich fehlt. Neben den Verfremdungen der lateinischen Buchstaben auf dem Titelblatt gibt es in den Illustrationen Caruchets dann auch noch ganz eigentümliche Zeichen, die mit der kalligraphischen Ausführung der chinesischen Schrift nur wenig zu tun haben bzw. ihrerseits unlesbar sind. Auf dem zweiten Blatt lassen sich noch zwei Zeichen identifizieren, wobei das erste ‚trauern‘ bedeutet (auch im Sinne von ‚Trauergesang‘), das zweite soviel wie ‚harmonisch, friedlich‘. Da jedoch die nachfolgenden Zeichen in der Illustration verdeckt sind, kann der Sinn der gesamten Kalligraphie, bei der es sich vielleicht um ein klassisches Gedicht handelt, nicht hergestellt werden.



Abb. 4 Otto Julius Bierbaum, Das schöne Mädchen von Pao, Prachtausgabe 1910.

Caruchets Illustration mit den verfremdeten Buchstaben unterscheidet sich grundlegend von der im Vergleich damit eher strengen Einbandgestaltung der bibliophilen Ausgabe von Otto Julius Bierbaums Roman *Das schöne Mädchen von Pao*,[23] bei der auf dem vorderen Buchdeckel – den Betrachter unmittelbar in ihren Bann ziehend – fünf chinesische Schriftzeichen abgebildet sind (Abb. 4), ergänzt durch drei weitere Zeichen am Ende der Widmung (Abb. 5).



Abb. 5 Otto Julius Bierbaum, *Das schöne Mädchen von Pao*, chinesische Schriftzeichen, S. VI.

Bierbaum hatte in Berlin nachweislich wenigstens zwei Jahre lang Sinologie studiert, was ihn in die Lage versetzte, bewusst die Bildlichkeit, den Klang und die Bedeutung der von ihm verwendeten Sinogramme zu nutzen. Im Vorwort erklärt er dazu:

> „Die chinesischen Zeichen auf der Vorderseite des Umschlags lauten: Yu-wang chung Pao-szê, d.i. zu deutsch: Kaiser Yu erweist der Pao-Szê seine Liebe. Die Zeichen auf der Rückseite des Umschlags lauten: Bi-bao-mo und geben damit den Namen des Verfassers in chinesischer Aussprache. Sie bedeuten etwas sehr hübsches, nämlich: Fürstliches Kleinod und Kostbarkeitstusche.[24] Also, deutscher Nomenklatur angenähert, etwa: Herr Karfunkelstein, der Stilkünstler. Man sieht: Es geht nichts über chinesische Höflichkeit,

[23] Otto Julius Bierbaum, *Das schöne Mädchen von Pao. Ein chinesischer Roman*. Prachtausgabe mit Bildern von Bayros, Berlin 1910 (EA 1899 noch ohne Illustrationen).

[24] Das erste Zeichen !\ (bì) bedeutet ‚Jade', das zweite (bǎo) bedeutet ‚Kostbarkeit' und das dritte — (mò) ‚Tinte'.

> wenn sie europäische Namen chinesisch ausspricht, und ich habe die bange Bitte auf dem Herzen, daß die kritischen Glossen zu dieser sehr östlichen Namensdekoration nicht allzu westlich unhöflich ausfallen mögen.[25]

Dem Autor gelingt es, mit Einfallsreichtum und Selbstironie sowie mit erkennbarem Bezug zur chinesischen Literatur- und Kulturgeschichte den Lesern eine „wilde Geschichte" (ein bestimmtes Genre in der chinesischen Historiographie) anzukündigen und sich gleichzeitig als einen weltläufigen und originellen Schriftsteller zu präsentieren: „Welche wilden Sachen auf chinesische Rechnung kommen und welche auf meine, – das ist ein zu hübsches Thema für eine Doktordissertation strebsamer Sinologen und Quellenreiniger, als daß ich hier etwas davon verraten sollte".[26] Ohne auf diese ironisch-kryptischen Formulierungen näher eingehen zu wollen, werde ich mich im Folgenden auf Bierbaums Umgang mit den Sinogrammen beschränken, der sich grundlegend von der Wahrnehmung fremder Zeichen bei Dauthendey und Kellermann unterscheidet. In ihren Texten erscheinen die chinesischen Zeichen oder Kanji vorrangig in ihrer Schriftbildlichkeit (auch wenn bei Kellermann gewisse semantische Kenntnisse hineinspielen), wodurch sie für den Betrachter zu Bilderrätseln werden oder bei ihm bestimmte Assoziationen wecken und nicht selten eine affektive Resonanz erzeugen. Anders verhält es sich bei Bierbaum: Sowohl der in chinesischen Schriftzeichen gedruckte Titel als auch der chinesische Name des Autors haben eine eindeutig bestimmbare und festgelegte Bedeutung, die den Lesern nicht vorenthalten, sondern in entsprechender Ausführlichkeit nahegebracht wird. Die von den Zeichen ausgehende Resonanz ist hierbei intellektueller Art, d.h. sie stellt sich über das Wissen her, das der Verfasser der Erzählung von diesen Zeichen mitteilt. Dazu hat Bierbaum die klangliche („Bi-bao-mo") und semantische Komponente (den Bezug zur „wilden Geschichte") bewusst voneinander getrennt, wobei die Schriftbildlichkeit, die vor allem bei Kellermann und Dauthendey eine wesentliche Rolle spielt, ganz in den Hintergrund tritt.

Die sich daraus ergebenden zwei Möglichkeiten, den fremden, chinesischen Zeichen Resonanzeffekte zu entlocken, unterscheiden sich grundlegend: Entweder werden sie mit Blick auf ihre Klangresonanz eingesetzt (wie bei Bi-bao-mo) – Beispiele dafür finden sich schon in der Dichtung des 18. Jahrhunderts und hier zuerst in Ludwig August Unzers *Nänie Vou-ti bey Tsin-nas Grabe* (1772)[27] – oder die Zeichen dominieren jenseits

---

[25] Otto Julius Bierbaum, *Das schöne Mädchen von Pao*, Berlin 1899, S. Xf.

[26] Ebenda, S. X.

[27] Vgl. dazu Arne Klawitter, Poetische Kuriosität oder dichterisches Experiment? Ludwig August Unzer und seine Nänie im chinesischen Geschmack, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 85, 4 (2011), S. 489–507.

ihrer eigentlichen Bedeutung allein durch ihre Schriftbildlichkeit und werden damit gleichsam zu Bilderrätsel. Der Betrachter befindet sich in diesem Fall in der Situation eines Graphologen, der den Sinn des Geschriebenen gänzlich beiseite schiebt und eine Handschrift ausschließlich mit Blick auf ihre äußere Erscheinung betrachtet, um aus der allgemeinen Verteilung der Schriftzüge eine Charakteristik des Schreibenden abzuleiten – oder er versteht die Schriftzeichen als eine Art Rebus, so wie die Protagonistin in Dauthendeys Erzählung „Der Wildgänse Flug in Katata nachsehen“, zu der sich der weltreisende Dichter, ebenso wie bei den anderen Geschichten seines Erzählbandes Die acht Gesichter am Biwasee (1911), durch Utagawa Hiroshiges Farbholzschnitte (ukiyo-e) aus dem Zyklus Acht Ansichten von ¿mi (jap. ¿mi hakkei)[28] inspirieren ließ.

In dieser Erzählung erhält der Maler Oizo von einer Prinzessin den Auftrag, den Flug der Wildgänse als ein besonderes Schriftzeichen mit einer geheimen Botschaft auf die Schiebetüren eines Bergtempels zu malen, das sich ergibt, wenn die Formationen der fliegenden Vögel die vorgegebene Linie einer Bergkette kreuzt und man dieses Arrangement von sich überschneidenden Linien durch die Astgabel eines ganz bestimmten Baumes betrachtet. Zunächst fehlt ihm jeglicher Anhaltspunkt für die Ausführung des Vorhabens, doch kommt dem Maler unerwartet die Tochter eines Töpfers zu Hilfe, die mit dem Repertoire vieler Künstler der Region vertraut ist und auch das Motiv der fliegenden Wildgänse kennt. Ihre Deutung des Schriftzeichens lautet: „Ich liebe dich, wenn ich dir nachsehe. Aber du liebst mich nicht, weil du fortsiehst“[29], was nichts anderes bedeuten kann, als dass die Prinzessin in einen Mann verliebt sei, der sie jedoch nicht beachtet.

Eines Tages fährt die Töpferstochter zusammen mit Oizo auf den Biwasee hinaus, um ihm von dort aus den Flug der wilden Gänse zu zeigen. Das auf der Wasseroberfläche gespiegelte Schriftzeichen bedeutet dann aber statt der erwarteten Liebeserklärung eine zutiefst enttäuschende Liebesabsage: „‚Ich liebe nicht, da du dich nach mir umwendest. Ich

---

[28] ¿mi bezeichnet jene Gegend, die an den Biwa-See grenzt und heute zur Präfektur Shiga gehört. Wie viele andere japanische Kunstwerke greifen auch die Acht Ansichten von ¿mi auf ein chinesisches Vorbild zurück, nämlich auf die Acht Ansichten von Xiaoxiang (Xiaoxiang Bajing), die von Shen Kuo (1031–1095) aus der Song-Zeit stammen und in der ursprünglichen Form auf den Maler Dong Yuan (934–962) zurückgehen. Im 15. Jahrhundert haben dann japanische Künstler, dem chinesischen Vorbild folgend, acht exemplarisch schöne Ansichten der Landschaft um den Biwasee (jap. ¿mi hakkei) ausgewählt: Abendschnee auf dem Berg Hira; Zug der Wildgänse über Katata; Nachtregen in Karasaki; Abendglocke im Miidera-Tempel; Brise in Awazu an einem klaren Sonnentag; Abendrot am Fluss Seta; Herbstmond über Ishiyama; Heimkehrende Segel in Yabase.

[29] Max Dauthendey, Die acht Gesichter am Biwasee, München 1911, S. 149.

wende mich auch nicht nach dir um.[30] Was syntaktisch unmöglich ist, bewerkstelligt das ästhetische Spiel mit den gespiegelten Schriftzeichen mit Leichtigkeit. Der Flug der Wildgänse lässt sich damit auf doppelte Weise interpretieren, je nachdem, ob „die Wasserspiegelungslinie sich einfügte oder nicht".[31] Aus der von der Töpferstochter vorgenommenen Ausdeutung zieht der Maler Oizo nun den Schluss, dass sie ihn liebte und mit ihm einen Scherz treiben wollte, „als sie ihm die Absage gab und ihn [so] vielleicht zur Annäherung reizen wollte".[32]

Das Mädchen erweist sich in dieser Geschichte als geschickte Zeichendeuterin, die sich der affektiven Wirkung von Schriftzeichen bedient, um den Maler Oizo für sich zu gewinnen. Vor diesem Hintergrund ließe sich die Erzählung im Sinne einer versteckten Liebeswerbung interpretieren, bei der sowohl die Prinzessin als auch die Tochter des Töpfers eine Liebeserklärung an den Maler richten. Die wohl kalkulierte Strategie der Töpferstochter, besteht darin, jenes Zeichen, das die Prinzessin auf der Schiebetür zu sehen wünscht, in seiner Bedeutung umzukehren, indem sie es dem Maler vorab in der Spiegelung des Wassers als Negation zeigt. Auf diese Weise gelingt es ihr, eine zweite Botschaft ins Spiel zu bringen, bei der geschickt Distanz und Nähe vertauscht werden, so dass Oizo daraus ihre Absage ebenso gut wie den Wunsch nach einer Annäherung ablesen kann. Begreift man die durch eine Assgabel betrachtete Flugformation der Wildgänse als ein Bilderrätsel, dann ruht die Pointe der Erzählung auf dem Ergebnis des Deutungsprozesses. Muss doch die geheime Botschaft doch erst aus einer addierend-subtrahierenden Zeichen-Bild-Konstellation erschlossen werden.

III.

Als eine Art Bilderrätsel erscheinen auch die Zeicheninstallationen des chinesischen Gegenwartskünstlers Xu Bing (geb. 1955). Nachdem er 1988 mit seiner Installation Tianshu ($ ı), deutsch „Buch des Himmels", in der er eine große Anzahl von Büchern präsentierte, die mit ihren indigoblauen Einbänden, der weißen Fadenheftung und dem Satzspiegel bis ins Detail das Layout klassischer chinesischer Werken nachahmten, deren Texte jedoch von niemandem gelesen werden konnten, international für erhebliches Aufsehen sorgte, entwickelte Xu Bing 1995 in den USA, wohin er nach den Ereignissen von Tianmen ausgewandert war, seine Square Word Calligraphy, mit der er sich zwar an der äußeren Gestalt chinesi-

[30] Ebenda, S. 167.
[31] Ebenda.
[32] Ebenda.

scher Zeichen orientierte, aber nur, um lateinische Buchstaben, kalligraphischen Vorgaben folgend, auszuführen. Dazu arrangierte er die Buchstaben, die er optisch dem Aussehen chinesischer Schriftzeichen anglich, in quadratischer Form, so dass sie, derartig kombiniert, jeweils ein Wort ergaben, das in englischer (oder gegebenenfalls auch in deutscher) Sprache lesbar und verständlich ist (Abb. 6). Interessanterweise gibt es dabei auch einige Parallelen zu Henri Caruchets Illustrationen, wie z.B. bei den Buchstaben g, r, s, u (Abb. 7).



Abb. 6 Xu Bing, *Square Word Calligraphy*, 1994.
Courtesy Xu Bing Studio.

Xu Bing ist es mit der *Square Word Calligraphy* nicht nur gelungen, in der Überkreuzung bereits vorkodierter Blicke und Zeichenpraktiken ein transkulturelles In-Between sichtbar zu machen, sondern auch zu verdeutlichen, wie in diesem Zwischenbereich eine Reflexion der impliziten Wahrnehmungsschemata möglich wird. Was Xu Bings *Square Word Calligraphy* betrifft, so entspinnt sich, vom westlichen Standpunkt aus gesehen, unter dem Anschein unlesbarer Ideogramme ein Zusammenhang sinnvoller Wörter und damit ein lesbarer Text. Auch wenn sich der Betrachter auf die Entzifferung der Zeichen konzentriert, geht deren ästhetischer Wert dabei nicht verloren, der sich allein schon in der Kunst der Kalligraphie ausdrückt, die in der chinesischen Kultur bekanntlich auf eine lange Tradition zurückblickt.

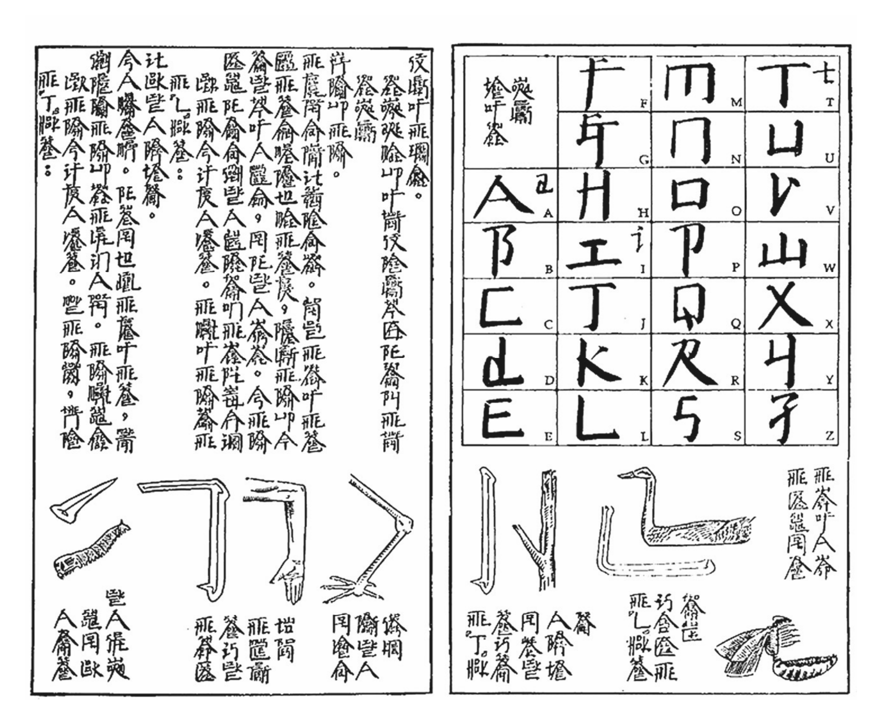


Abb. 7 Xu Bing, An Introduction to Square Word Calligraphy, 1994 96.
Seite aus dem Lehrbuch. Courtesy Xu Bing Studio.

Vor diesem Hintergrund ließe sich dann auch die Verfremdung chinesischer Zeichen bei Kellermann und in den oben erwähnten Buchillustrationen betrachten. Wenn Kellermann das Kanji für Deutschland in seine Bestandteile zerlegt und die Bedeutung durch Kombination semantischer und schriftbildlicher Aspekte bezieht, während in der Realität die beiden Zeichen rein phonetisch gelesen werden müssen, damit sich die Aussprache doitsu für Deutschland ergibt, dann wird dadurch ihre ikonische Motivation bekräftigt. Die Zeichen werden so gelesen, als ob es in ihnen einen Eigen-Sinn gäbe, der sich nur aus ihrer impliziten Visualität erschließen ließe. In den meisten Fällen jedoch, d.h. wenn der Betrachter über keinerlei Wissen von der Bedeutung der Schriftzeichen verfügt, die ihm dann als autonome Entitäten erscheinen und die er mit beliebigen Gestalten assoziiert, werden sie rein graphisch wahrgenommen, so beispielsweise, wenn Dauthendey sie als ein Gehusche vielgewundner Schlangen beschreibt. Kellermann hingegen lässt in seiner Darstellung erkennen, dass ihm die Bedeutungen einzelner Zeichenelemente bzw. Radikale sehr wohl bekannt ist, doch liest er sie bewusst nicht korrekt phonetisch, sondern gewissermaßen gegen den Strich oder kontrapunktisch, um mit Bezug auf die schriftbildliche Komponente einen versteck-

ten oder untergründigen Zusammenhang herzustellen, der für den westlichen Leser überraschend sein mag, indem er sich erstaunt fragt, welche anderen noch unerkannten Bedeutungsinhalte in den für ihn unlesbaren Zeichen schlummern mögen. Auf diese Weise entfaltet Kellermann, vom westlichen Standpunkt aus gesehen, vor dem Hintergrund alltäglicher Begebenheiten und selbstverständliche Sachverhalte einen verborgenen Zusammenhang marginaler Bedeutung, oder einen Gegensinn suggeriert und dem vom Erzähler die Gestalt eines Bilderrätsel gegeben wird.

Diesen Aspekt greift auch Dauthendey in seinen Erzählungen *Die Segelboote von Yabase Abend heimkehren sehen* und *Der Wildgänse Flug in Katata nachsehen* auf, indem er die gleichsam unlesbaren Zeichen in die Landschaft projiziert, sie in eine bestimmbare Umgebung einbettet, so dass sie erst dadurch ihre eigentliche (hintergründige) Bedeutung erhalten, die am Ende nicht unbedingt enthüllt werden muss. Für Dauthendey steht allein die affektive Resonanz dieser Bilderrätsel im Vordergrund, wenn er sie von den Protagonistinnen entweder als einen Schicksalsschlag oder als eine Liebeserklärung deuten lässt. Bei Caruchet wiederum erfüllen die künstlerisch verfremdeten Zeichen immer noch ihre ursprüngliche Funktion und sind auf Französisch lesbar, während einzelne Buchstaben durch die graphische Ähnlichkeit mit bestimmten chinesischen Schriftzeichen eine schriftikonische Resonanz schaffen, die auf den Schauplatz der Erzählung verweist bzw. mit dem optischen Eindruck, den die Darstellung des Pavillons mit den Seerosen weckt, harmoniert. Es wird jedoch durch diese Ähnlichkeitsbeziehungen kein untergründiger Sinnzusammenhang hergestellt; die Anspielungen auf die chinesischen Zeichen sind, was ihre Bedeutungen angeht, völlig willkürlich.

Bierbaum ist unter den hier genannten Beispielen der einzige Autor, der über genügend Kenntnisse der chinesischen Sprache verfügt, um auch die phonetischen Bezüge für sein raffiniertes Sprachspiel zu nutzen, dessen Subtilität manchen Leser erstaunt haben mag. Über die chinesische Aussprache seines Namens gelingt es ihm, indem er die drei Silben mit gleichlautenden Sinogrammen verbindet, sich – nicht ohne eine Prise Ironie – einen würdevollen Beinamen zu verleihen. Die dadurch erreichte Resonanz ist vielschichtig und geht weit über die gewöhnlichen Anspielungen, wie man sie in Buchillustrationen dieser Zeit finden kann, und deren schriftikonische Resonanz hinaus. Dadurch, dass Bierbaum dieses Zeichenspiel ebenso gekonnt wie geschickt einzusetzen weiß, erweckt er den Anschein eines tiefgründigen sinologischen Wissens, was hier im Einzelnen jedoch nicht nachgeprüft werden und, wie Bierbaum es selbst formuliert hat, „strebsame[n] Sinologen und Quellenreiniger[n]"[33] überlassen bleiben soll.

---

[33] Vgl. Anm. 26.